HOMERO

C. M. BOWRA

GREDOS

HOMERO

C. M. BOWRA

GREDOS

HOMERO

C. M. BOWRA

HOMERO

NOTA DE
HUGH LLOYD-JONES

TRADUCCIÓN DE
MARC JIMÉNEZ BUZZI

GREDOS

Título original inglés: *Homer*.
Publicado originalmente en Gran Bretaña por Gerald Duckworth & Co Ltd.
© C. M. Bowra, 1972.
© de la traducción: Marc Jiménez Buzzi, 2013.
© de esta edición: RBA Libros y Publicaciones, S.L.U., 2022.
Avda. Diagonal, 189 - 08018 Barcelona.
www.rbalibros.com

Primera edición: mayo de 2019.
Primera edición en esta colección: septiembre de 2022.

REF.: GEB0577
ISBN: 978-84-2494-037-9

REALIZACIÓN DE LA VERSIÓN DIGITAL • EL TALLER DEL LLIBRE, S. L.

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito
del editor cualquier forma de reproducción, distribución,
comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida
a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro
(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)
si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra
(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).
Todos los derechos reservados.

CONTENIDO

Nota, por Hugh Lloyd-Jones, 9

HOMERO

1. INTRODUCCIÓN, 13
2. COMPOSICIÓN ORAL, 23
3. OBSTÁCULOS Y DIFICULTADES, 49
4. RECURSOS COMPOSITIVOS, 75
5. LA EDAD HEROICA GRIEGA, 107
6. LA «ILÍADA»: FORMA Y CARÁCTER, 129
7. LA «ODISEA»: FORMA Y CARÁCTER, 153
8. LA POESÍA DE ACCIÓN, 181
9. EL ASPECTO CREATIVO, 211
Nota bibliográfica, 233
Índice analítico y de nombres, 235

NOTA

por

HUGH LLOYD-JONES

Tras la muerte de sir Maurice Bowra, acaecida el 4 de julio de 1971, se descubrieron nueve capítulos de este libro entre sus papeles. Los cinco primeros estaban listos para la imprenta. Los capítulos 6-9 todavía no estaban del todo listos para que el mecanógrafo hiciera la copia final, pero, al examinarlos, se vio que quedaba muy poco por hacer. Es posible que el autor hubiera introducido algunos cambios antes de entregarlos al mecanógrafo. No obstante, estoy seguro de que habrían sido muy pequeños y me he limitado a corregir los errores de mecanografía que presentaban.

El último capítulo había de titularse «Resumen y supervivencia». Su ausencia es muy de lamentar, pero nos ha parecido mejor no añadir un capítulo de otra mano con este encabezamiento y publicar el libro de Bowra como él lo escribió. En la misma serie esperamos publicar un libro sobre la historia de los poemas homéricos desde el tiempo de Homero hasta el presente, lo cual sustituirá, en cierta medida, el capítulo que falta.

H. LL.-J.

Christ Church, Oxford

5 de septiembre de 1971

HOMERO

NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN

En las citas más extensas de la *Ilíada* y la *Odisea*, ofrecidas en párrafo aparte y en cuerpo de letra menor, damos textualmente las versiones publicadas por Gredos y traducidas, respectivamente, por Emilio Crespo Güemes y José Manuel Pabón. En el caso de citas más breves o paráfrasis de los textos homéricos, engarzadas en el discurso de nuestro autor, no siempre ha sido posible ajustarnos a estas versiones castellanas. En tales casos, hemos traducido directamente a Bowra, teniendo a la vista las versiones castellanas de la *Odisea* de Luis Alberto de Cuenca (Akal) y José Luis Calvo (Cátedra) y la catalana de Carles Riba (La Magrana), como también la versión catalana de la *Ilíada* de Manuel Balasch (Proa).

1
INTRODUCCIÓN

Se conviene generalmente en que la literatura europea empieza con dos largos poemas que los griegos atribuyeron a Homero: la *Ilíada* y la *Odisea*. Aunque parecen compuestos en la costa occidental del Asia Menor, su ascendencia más remota estaba en el continente griego y son europeos por su naturaleza y su posteridad. No solo tuvieron una influencia incalculable en la literatura griega posterior, sino también en la de Roma y en gran parte de la Europa medieval y moderna. La razón estriba en su calidad poética, que ha cautivado a sucesivas generaciones, muy diversas en cuanto a formación y puntos de vista. Los poemas homéricos poseen en grado sumo las cualidades que consideramos esenciales en la poesía excelsa y a las que no puede por menos de responder todo aficionado a este arte. Sin embargo, una tal fascinación plantea algunas preguntas y, si queremos entender el arte, el objetivo y el espíritu de estas obras, hemos de averiguar cómo se compusieron, en qué circunstancias sociales y literarias, y estar preparados para descubrir que nos resultan ajenas por varias razones y se suelen prestar a errores de apreciación. Tenemos que procurar ver los poemas en su propio marco y entender por qué presentan determinadas características. Si logramos contestar a algunas de estas preguntas, estaremos en mejores condiciones para juzgarlos como obras de arte.

Aunque la *Ilíada* y la *Odisea* aparecen ante nosotros aisladas en su esplendor y sin predecesores, no hay razón para creer que surgieron totalmente formadas del genio griego. Sin duda, son el produc-

to de un largo proceso del que nada sabemos, porque se desarrolló antes del regreso de la escritura a Grecia después de un período de cuatrocientos años, en el que, por tanto, no quedaron registros de los poemas. En años recientes se han encontrado pequeños fragmentos de poesía grabados en vasos y, si su datación en los años inmediatamente anteriores o posteriores al 700 a. C. es correcta, pueden ser más o menos contemporáneos a los poemas homéricos. Al proceder de lugares tan diversos como Atenas, Ítaca e Isquia, demuestran que la fijación escrita de versos ya estaba bastante extendida en aquella fecha, pese a que la introducción del alfabeto griego no pudo producirse mucho antes del 750 a. C. Pero la prueba de que tras los poemas homéricos hay un largo pasado la encontramos en los propios poemas, que a cada momento revelan la influencia de una tradición poderosa. De ella proceden el metro, el lenguaje complejo, estilizado, algunos tropos literarios como los símiles, los nombres de los personajes principales, el esqueleto de los episodios más importantes, el empleo frecuente de discursos, los versos repetidos que hacen avanzar la narración, los epítetos fijos para personas, lugares y cosas, la renuencia de los poetas a expresar sus propias opiniones o a juzgar los acontecimientos. Los poemas utilizan esta técnica y este material con un dominio seguro. Si bien debemos al poeta o poetas la impresión sumamente personal producida por las dos obras, estas se alzan sobre un arte ya plenamente maduro. Aunque nada sabemos de poemas anteriores, podemos rescatar algunas de sus características e incluso de su contenido precisando los elementos manifiestamente tradicionales de los textos homéricos.

Por convención general, a la *Ilíada* y la *Odisea* se las llama epopeyas, lo cual está justificado por la palabra griega *epos*, que, entre otras aplicaciones, se refiere también a ellas. Con esto se da a entender, como mínimo, que son narraciones largas en verso, distinguidas por una objetividad distanciada y una solemnidad que no encontramos en todos los relatos de la misma clase. El atractivo de tal designación es que sitúa los poemas homéricos junto con otros

poemas largos de dimensiones, carácter o tema parecidos, sobre todo con algunas obras famosas que tratan de emularlas, como la *Eneida* de Virgilio, *Los Lusíadas* de Camões o incluso el *Paraíso perdido* de Milton. No obstante, esta clasificación se derrumba si se tiene en cuenta que estas otras epopeyas son imitaciones conscientes; su estilo no es espontáneo, como el de Homero, ni sus historias están contadas solo por sí mismas; abundan, a diferencia de Homero, en significados secundarios y simbólicos. Al cabo, el empleo de la palabra *epopeya* para designar la *Ilíada* y la *Odisea* resulta tan confuso como esclarecedor. Por otro lado, los poetas homéricos no siempre confinaron su arte en poemas largos. No hay duda de que los poemas breves eran igualmente habituales, y se les debe atribuir la misma etiqueta. Si queremos clasificar los poemas homéricos con precisión, tenemos que dirigir la mirada a otra parte.

Para ello, debemos aplicar el método comparativo. Si podemos encontrar otros poemas como la *Ilíada* y la *Odisea*, cabe tener la esperanza de entenderlas mejor. Pero el peligro que entraña este método es que abre demasiadas puertas, entre las que hay que distinguir con rigor y cautela. Se ha advertido desde hace tiempo que los poemas homéricos tienen algo en común con el *Beowulf* anglosajón y la *Chanson de Roland* franco-normanda y, de un modo algo distinto, con las diversas versiones (en seis lenguas, por lo menos) del *Gilgamesh*, la antigua epopeya semítica y pre-semítica. La extensión de estas obras equivale aproximadamente a una cuarta parte de los poemas homéricos, pero se parecen a la *Ilíada* y la *Odisea* en la consideración del mérito humano y los acontecimientos que lo ponen a prueba. Su rasgo más destacado, como el de las obras homéricas, es su carácter heroico. Tratan de hombres y hechos superiores en grandeza y distinción a la medida corriente en la generación del poeta, de trabajos y luchas que en ocasiones trascienden los poderes humanos. Estos poemas son, pues, primordialmente heroicos: esta es su característica principal y hace que su extensión tenga una importancia secun-

daria. Una gran cantidad de poemas heroicos, desde la *Edda Mayor* noruega y el poema anglosajón *La batalla de Maldon* hasta las obras registradas recientemente entre los pueblos eslavos, son breves, y a menudo muy breves. Aun cuando, excepcionalmente, son largos, su estilo y su técnica compositiva suelen ser los de una serie de secciones breves encadenadas. Sabemos lo suficiente de estas obras y de su génesis para pensar que presentan algunos paralelismos con Homero. Si logramos confirmar esta conjetura, podemos postular que las circunstancias de la autoría en el caso de Homero son muy distintas de las que rigen la escritura y la lectura de los libros modernos. Esperamos que estas diferencias nos sirvan para explicar algunas características de Homero.

El estudio comparativo nos enseña que nuestros criterios y creencias son irrelevantes para estudiar obras que no nos resultan familiares. Es preciso establecer paralelos para iluminar lo que ocurre al margen de nuestra experiencia y para demostrar que lo que a nosotros puede parecernos imposible es, en sus propias circunstancias, natural y necesario. Nunca es fácil encontrar el correlato satisfactorio, completo y exacto y, si lo elegimos mal, podemos extraviarnos. La crítica homérica ofrece muchas lecciones útiles y, aunque hay incontables manifestaciones de ella, se las puede clasificar, a grandes rasgos, en unos cuantos grupos principales. Detrás de muchos de ellos se encuentran creencias semejantes y una similar incomodidad o insatisfacción con los poemas tal como los conocemos. Las llamadas tesis analíticas sobre Homero, por ejemplo, postulan la existencia de más de un autor para cada poema. Tales teorías no existían en la antigüedad, pero en 1664 François Hédelin, abate D'Aubignac, intentó demostrar que la *Ilíada* no satisfacía los ideales clásicos de composición por estar llena de contradicciones, descuidos, presagios vagos, intenciones no desarrolladas y otras imperfecciones similares, y formuló la teoría de que la obra homérica no era en realidad sino una serie de poemas aislados, no necesariamente —ni probablemente— obra del mismo

autor, amalgamados en el siglo VI a. C. de forma torpe y mecánica. El abad fue un pionero de la nueva crítica, pero su trabajo, publicado en 1715, tras su muerte, no tuvo repercusiones reales hasta 1795, cuando Friedrich August Wolf lo recogió, lo reforzó con nuevos argumentos y una base erudita mucho más robusta y lo dio al mundo en sus *Prolegomena ad Homerum*. Posteriormente muchos otros siguieron el camino de Wolf. Cabe clasificar sus planteamientos, en líneas generales, en tres grandes grupos.

En primer lugar, se ha afirmado que la *Ilíada* y la *Odisea* son compilaciones de composiciones breves, debidas a diversas manos, lo cual explica las incoherencias, irregularidades y contradicciones halladas en estas obras. Tal era la opinión de Karl Lachmann, quien creía que lo mismo había sucedido con el *Nibelungenlied* del medio alto alemán, y, aunque estaba equivocado a este respecto, podría haber ofrecido un paralelismo más reciente cuando publicó sus teorías en 1837-1841. En 1835, Elias Lönnrot había publicado la primera edición de la *Kalevala*, compilación de diversos poemas finlandeses, y, aunque no ocultó la parte desempeñada por él en la composición de la obra, sostuvo que el resultado constituía, en cierto sentido, la epopeya nacional finlandesa. Es sumamente improbable que los diversos poemas reunidos, con sus grandes diferencias de contenido, tono y valor, fueran jamás partes de una única obra, y, por más que Lönnrot suprimiera algunos pasajes y añadiese otros de su propia cosecha, el resultado no es un poema unificado. En 1857, F. R. Kreutzwald hizo lo mismo con los poemas tradicionales estonios en el *Kalevipoeg*, compilación igual de arbitraria que seguía el método de Lönnrot. Más recientemente ha ocurrido otro tanto en Armenia, donde muchas composiciones de diversas manos han sido enhebradas en un largo poema, *David de Sassoun*. Aunque revela a cada paso la multiplicidad de sus orígenes, se lo sigue considerando, en un sentido un tanto romántico o místico, un poema nacional, por más que sea obra de muchos poetas. Es fácil entender por qué Lachmann creía que algún

Lönnrot griego había compilado los poemas homéricos y por qué otros estudiosos recogieron esta idea en formas revisadas. No obstante, esta teoría, en todas sus formas, se basa en una falsa analogía y en suposiciones erróneas. No hay por qué creer que los poemas homéricos son compilaciones irregulares, arbitrarias, o que revelan algo parecido a las variaciones de asunto y estilo tan visibles en las construcciones finlandesa, estonia y armenia.

Una segunda teoría, que al menos ya no afirmaba que los problemas se debían a un editor incompetente, era la de que los poemas fueron ampliados y alterados y sufrieron interpolaciones a lo largo de los años, que eran lo que se conoce como «libros tradicionales», como ciertas partes del Antiguo Testamento. Se encontró un paralelo en las extensas epopeyas de la India, el *Mahābhārata* y el *Ramayana*, iniciadas, según parece, como relatos auténticamente heroicos, y en las que posteriormente se insertaron largos pasajes teológicos y de otro tipo. Resultaba alentador pensar que eso mismo había ocurrido con los poemas homéricos, y los críticos eruditos, que casi nunca se ponían de acuerdo en nada, creyeron que podían inferir la presencia de interpolaciones cuando percibían una incongruencia en el relato. Pero en este caso el paralelismo también era engañoso. Los largos fragmentos interpolados en las epopeyas indias no son narrativos, sino de carácter teológico e instructivo, como las interpolaciones del Antiguo Testamento. Era lógico que fuera así en unas sociedades en que la casta dominante de guerreros dio lugar a la casta dominante sacerdotal, que adoptó los poemas tradicionales y los reformuló para ajustarlos a su propio punto de vista. Pero en absoluto ocurrió lo mismo en el caso de la *Ilíada* y la *Odisea*. Las supuestas interpolaciones no desentonan con el resto del relato en ningún aspecto esencial. Se tendría que explicar por qué fueron añadidas en un momento posterior, en caso de que hubiera sido así, pero no se ha ofrecido ninguna explicación al respecto. El supuesto paralelismo es auténtico, pero su aplicación a Homero es demasiado inexacta para que resulte útil.

Una tercera teoría, que estuvo en boga en los primeros años del siglo xx, sostiene que estas obras fueron compuestas a partir de poemas anteriores, pero no de forma caprichosa. Algún poeta respetable recogió los poemas ya existentes, pero les añadió pasajes de su propia factura y modeló el conjunto con arreglo a un plan único. Se volvió a utilizar como correlato el *Nibelungenlied*, con más justificación que en el caso de Lachmann, ya que este poema, pese a presentar considerables contradicciones internas, no deja de ser en cierto sentido un todo cohesionado. Se creyó que la *Ilíada* y la *Odisea* incorporaron otros poemas alrededor de un núcleo central, que en el primer poema era la cólera de Aquiles y en el segundo la venganza de Ulises contra los pretendientes. Esta teoría tiene la ventaja de que concede cierta forma y construcción a los poemas. La propuso convincentemente, para el caso de la *Ilíada*, U. von Wilamowitz-Moellendorff en 1916. El estudioso alemán creía que las diferencias de estilo y de punto de vista entre diversas partes del poema indicaban la existencia de distintos autores, pero reconocía que una mano guiaba el relato en todo momento, aunque creyera que el final de la obra, en tiempos brutal y sangriento, se había perdido y había ocupado su lugar el libro XXIV. Esta teoría presupone la existencia y el empleo más o menos común de la escritura, pues, sin ella, ningún poeta hubiera podido apropiarse de extensas partes de otros poemas para su propio uso. No obstante, cabe dudar de que la escritura se utilizara a esa escala cuando se compusieron los poemas y, si no fue así, la teoría se deshace cuando postula unas fronteras precisas entre la obra original y la apropiada.

Estas tres clases de teoría, con todas sus variantes, reflejan el espectro de opiniones de los estudiosos en los últimos doscientos años. Tienen un punto en común: la insistencia en que los poemas homéricos no fueron compuestos como un relato moderno corriente. Se cree que los poemas son en cierto modo anómalos y requieren explicaciones especiales. Nos resultan tan extraños en tantos aspectos, y contradicen hasta tal punto nuestras creencias

axiomáticas, que los estudiosos han de recurrir a especulaciones interminables. Coinciden en que es imposible que estos poemas se creasen de manera sencilla, al modo de un libro moderno, y, ante este problema, ofrecen explicaciones con la esperanza de que se encontrarán paralelismos que las justifiquen. Sin embargo, incluso los paralelismos más seductores tienen defectos y, en última instancia, ninguna de estas teorías resulta plenamente satisfactoria. Es concebible que una serie o un grupo de poetas pudieran mantener el elevado nivel poético de la *Ilíada* y la *Odisea*, pero no que compusieran los poemas de ninguna de las formas descritas.

Frente a los analíticos se alinean los llamados unitarios, quienes creen que los dos poemas son obra de un solo autor o, al menos, que cada uno de ellos es fruto de una sola mano. Esta suposición es admisible *prima facie*. Los propios griegos atribuían los dos poemas a Homero y, aunque algunos excéntricos de Alejandría creían en la existencia de dos autores distintos, uno para cada poema (Séneca, *Sobre la brevedad de la vida* 13), nadie creía que hubiera varios. Los poemas muestran un estilo homogéneo que se puede explicar lógicamente como el de un único poeta. Es fácil leerlos sin notar las incoherencias que molestan a los críticos. Los unitarios sostienen que lo que importa es la poesía real, el valor de las palabras, y en eso ven un rasgo creativo, individual, que solo puede pasar inadvertido a los que están sordos para la poesía. Aseveran que los grandes poetas son raros en cualquier época, incluso en la antigua Grecia, y que, por más que los analíticos quieran ver gradaciones en el mérito de las distintas partes de los poemas, por lo general el nivel se mantiene admirablemente a lo largo de las dos obras. En definitiva, no debe extrañarnos que de vez en cuando Homero dormite; lo notable es que lo haga tan pocas veces. Es vano alegar que, si los griegos pudieron dar tres autores trágicos de la máxima excelencia en el siglo v, también podrían haber producido un número igual o mayor de poetas épicos en una fecha anterior. Los trágicos difieren enormemente entre sí, pero los supuestos poetas épicos son asombrosamen-

te similares, lo cual supone una gran diferencia. Es improbable que un grupo de poetas escribiera tan bien a lo largo de poemas tan extensos. Es posible que los analíticos tengan a los unitarios por unos heterodoxos, pero, a su vez, los unitarios tienen a los analíticos por unos filisteos. Como último recurso, los unitarios afirman que se deben aceptar incluso los defectos obvios de los poemas, puesto que el poeta sigue sus propias reglas y no está sujeto a normas ajenas. Así, las cuestiones sobre su comportamiento entrañan una *petitio principii* y quedan descartadas.

A primera vista, estos argumentos pueden parecer convincentes. No en vano, esperamos que los poetas sigan su propio camino; ahora bien, este camino no tiene por qué ser ininteligible. Podemos preguntar legítimamente por qué algunas veces el poeta comete lo que parecen errores manifiestos y, si no encontramos respuesta, tenemos la sensación de que algo se nos escapa, que no hay que culpar a la personalidad creativa del poeta, sino a circunstancias que este no puede controlar enteramente. Cuesta creer que un poeta tan bueno como Homero no se preocupase de cuestiones a las que nosotros damos importancia, en particular la estructura del relato, ya sea larga o breve. La razón de sus descuidos parciales debe estribar en circunstancias extrañas para nosotros, pero familiares para él. Cuando nos preguntamos por qué escribe como lo hace, la doctrina unitaria nos parece tan insatisfactoria como los supuestos paralelismos de los analíticos. ¿Qué derecho tenemos a pensar que un poeta tan bueno como Homero no prestara atención a aspectos que significan tanto para nosotros? ¿No era también un artista de las palabras, deseoso de sacarles el máximo partido? Y, si lo era, ¿habría tolerado extrañas grietas y obstáculos en su relato o momentos en los que no queda claro lo que quiere decir? No basta con aducir que era un poeta primitivo: Homero está al margen de las oposiciones entre antiguos y modernos, primitivos y avanzados. Pese a que las irregularidades de estilo no prueban la autoría múltiple en sentido es-

tricto, algo tienen que demostrar, y, con su rechazo a tenerlas en cuenta, los unitarios rehúyen el debate racional. Aunque la teoría de la autoría múltiple parece chocar con la realidad, al suponer la existencia de una serie de poetas con dotes similares, el dogma unitario no es mejor, por cuanto se niega a reconocer que, si bien cada poeta sigue sus propias normas, tiene que haber alguna explicación para lo que parecen incongruencias muy llamativas.

Al parecer, pues, las dos grandes líneas de la crítica homérica conducen a un callejón sin salida. La razón es que intentamos explicar a Homero pensando en los métodos modernos de composición, pero él trabajaba de un modo bien distinto, que impuso una impronta particular a su poesía. En años recientes, el estudio comparativo ha tratado de explicar este extremo aduciendo paralelismos más cercanos, no disponibles en el siglo XIX. Con todo, queda mucho por explicar y siempre existe el peligro de que un paralelismo que sirve para aclarar un problema fracase con otro. Si estamos convencidos de haber encontrado algo realmente iluminador, podemos llevarlo tan lejos como queramos: aunque no obtengamos respuesta a todas nuestras preguntas, es posible que las estructuremos de forma más inteligente. La cuestión de la autoría homérica ha dado quebraderos de cabeza durante trescientos años y su solución definitiva se nos sigue escapando. Mientras tanto, no debemos olvidar que este problema, por fascinante que sea, solo es importante en la medida en que nos ayuda a entender los poemas y a leerlos desde una nueva perspectiva. Asimismo, tenemos que evitar la tentación de condenar tal o cual pasaje, no en virtud de sus propios méritos, sino porque alguna teoría lo tache de inauténtico.

2
COMPOSICIÓN ORAL

Al considerar el carácter de la poesía homérica nuestro material básico procede de los pasajes de sus poemas que hablan de aedos y de la forma en que desempeñaban su oficio. En la *Ilíada* Aquiles canta en su tienda sobre «gestas de héroes» acompañándose de una fórminge (IX 189-191). En la *Odisea* hay aedos profesionales: Demódoco en la corte de Alcínoo en Feacia y Femio en la corte de Ulises en Ítaca. No son príncipes ni nobles, sino hombres libres que pertenecen a la misma clase que los artesanos, como los adivinos, los médicos y los constructores de viviendas (XVII 384), y dependen del mecenazgo principesco para vivir. No sabemos lo que canta Aquiles, pero los vates profesionales cantan acontecimientos recientes: Demódoco, una disputa entre Ulises y Aquiles (*Odisea* VIII 73-82) y el episodio del Caballo de Troya (VIII 500-520); Femio, el regreso de los aqueos desde Troya (I 325-327). Los cantos son muy breves y Demódoco entona al menos dos en una noche. Homero nada dice sobre la composición a gran escala, como la de la *Ilíada* o la *Odisea*, y da a entender que solo conocía poemas poco extensos. No es este el único aspecto en que sus aedos imaginarios no se ajustan al método seguido por el propio Homero. Cantan el pasado inmediato y, aunque pueda ser doloroso para Penélope, Telémaco explica lo siguiente: «la gente celebra entre todos los cantos el postrero, el más nuevo que viene a halagar sus oídos» (*Odisea* I 351-352). Homero sitúa sus acontecimientos en un pasado inmemorial, cuando los hombres eran más

fuertes y valientes que en su tiempo. Por tanto, aunque puede suponerse que registra las costumbres contemporáneas concernientes al canto épico, su manera de componer no es la misma exactamente.

Por supuesto, Homero arroja luz sobre sus ideas relativas a la composición. No dice que los bardos aprendan su arte de sus predecesores; ni siquiera está de acuerdo con Hesíodo en que la Memoria sea la madre de las Musas (*Teogonía* 60). Sugiere otra cosa. Cuando Femio, obligado a cantar para los pretendientes, ruega a Ulises que no le quite la vida, dice:

> Nunca tuve maestro y el cielo mis múltiples tonos
> en la mente me inspira y aun creo poder celebrarte
> como a un dios a ti mismo.
>
> *Od.* XXII 347-349

Femio afirma, primero, que se ha enseñado a sí mismo y, después, que un dios lo inspira. No son afirmaciones incompatibles, sobre todo si quiere decir que nunca tuvo un maestro humano, pero que ha contado con la guía de un dios y que ha sacado el máximo provecho de sus dones. Esta referencia a la inspiración coincide con lo que se nos dice en otros pasajes. Un dios ha otorgado el don del canto a Demódoco (*Od.* VIII 44) y así lo da a entender Ulises cuando lo elogia por su interpretación:

> ya te haya enseñado la musa nacida de Zeus
> o ya Apolo [...].
>
> VIII 488-489

Alcínoo ya había dicho sobre el vate:

> a quien dio la deidad entre todos el don de hechizarnos
> con el canto que el alma le impulsa a entonar.
>
> VIII 44-45

y que Homero compartía esta opinión se deduce de su invocación a la Musa al comienzo de la *Ilíada* y la *Odisea*.

Esta inspiración no es azarosa. Femio obtiene de un dios «múltiples tonos», lo que significa que su arte no tiene secretos para él: no solo conoce toda clase de temas, sino todos los modos de abordarlos. Por eso puede acceder sin dilación a la petición hecha por Ulises para que entone un canto sobre el caballo de Troya (*Od*. VIII 500 y sigs.). Cuando Ulises elogia su primer canto por ser «ordenado» (VIII 489) y espera que el siguiente «sea como es debido» (VIII 496), quiere decir más o menos lo mismo: a saber, que el canto relata acontecimientos históricos tal como deben relatarse. Homero reconoce que el canto heroico tiene sus propias normas y que entre ellas se cuenta el respeto a la verdad. Para todo ello es necesaria una gran destreza y el respeto que esta inspira se pone de manifiesto cuando, después de que Ulises haya contado su larga historia, Alcínoo lo felicita diciéndole: «ni un aedo supiera mejor relatar» (XI 368). Lo que el dios otorga es modelado y templado por el juicio y la experiencia del poeta, casi en completa consonancia con la opinión de poetas griegos posteriores como Píndaro. Homero otorga a sus vates imaginarios una concepción de la poesía similar a la suya, y cabe suponer que son el reflejo de su propia formación y de sus propios métodos.

Los aedos de Homero cantan para un auditorio, no escriben para lectores. La escritura se menciona una vez en la *Ilíada* (VI 168-169), en la historia de Belerofonte, y tiene un aire misterioso y raro, como si fuera el eco de un pasado lejano, no comprensible enteramente. Aunque Homero tal vez conociera la escritura, no le pareció apropiado presentarla en una historia heroica, salvo como un elemento oscuro en una leyenda remota. En la *Odisea* no aparece mención alguna de la escritura. Los poemas homéricos, como las leyendas que relatan, son productos de un arte oral, compuesto para oyentes que no leen. Es un arte que precede a la poesía escrita y goza de gran popularidad en las sociedades anal-

fabetas o semianalfabetas. En estas últimas suele sobrevivir, a la par que la escritura queda confinada a documentos legales y religiosos. Aunque en términos generales quepa clasificar los poemas homéricos como poesía oral, se los puede catalogar más específicamente como épica oral. Es una poesía que casi siempre se pierde después de ser recitada, pero que en ocasiones se fija por escrito, como se fijaron los poemas homéricos en un momento determinado de su cristalización. En otros lugares encontramos vestigios dispersos de lo que antaño fue un arte ampliamente difundido en muchas partes del mundo, especímenes que cabe complementar con textos modernos surgidos de recitaciones recientes. En Europa se los sigue encontrando —o se los encontraba hasta hace poco— en zonas de Rusia, Yugoslavia, Albania, Grecia y Bulgaria; en Asia, están presentes entre los pueblos túrquicos y mongoles de la antigua URSS, los ainos de Hokkaidō, los malayos de Borneo, los pobladores del reino de Achin, en Sumatra. En Europa es un arte moribundo y, aunque se lo mantiene vivo artificialmente, carece de autoridad y autenticidad; en muchas partes de Asia sigue teniendo un vigor genuino. No tiene una forma establecida y sus temas abarcan desde las fantasías más disparatadas hasta la historia popular. Se puede memorizar total o parcialmente un poema de esta clase, y la recitación reiterada le otorga cierta continuidad, pero este tipo de literatura solo dura mientras duran sus circunstancias particulares. Si estas cambian, probablemente desaparecerá, salvo que por capricho o por azar quede conservado mediante la escritura, lo cual resulta absolutamente excepcional. Apenas podemos imaginarnos la cantidad de poesía oral perdida para siempre.

La poesía épica oral, tal como la conocemos, es absolutamente pertinente para el estudio de Homero. Con sus aedos, el autor indica que conocía una forma de ella, aun cuando no fuera en todos sus pormenores la que él cultivaba. Uno de sus aedos, Demódoco, da variedad a sus relatos de acontecimientos humanos con una his-

toria sobre los dioses, cuando canta a Ares y Afrodita (*Od*. VIII 266-366). La misma asociación se encuentra en la *Edda Mayor*, y el *Gilgamesh* comprende muchos tratos de las divinidades con los hombres. Dioses y diosas, espíritus y ángeles, espíritus y demonios abundan en otros poemas épicos, y se puede presumir que les son consustanciales. Incluso cuando este género poético está dispuesto a dejarlos de lado para concentrarse en acciones puramente humanas, le resulta difícil prescindir de ellos, como se aprecia en la *Chanson de Roland*, cuando la muerte del héroe se realza con una oscuridad sobrenatural y el vuelo de los ángeles. Los poemas homéricos conceden un lugar de importancia a los dioses y a su trato con los hombres, lo cual no es nada excepcional en la poesía épica.

Cuando Homero indica que los cantos de los hechos gloriosos están concebidos para ser oídos, hay que tomarlo en serio, ya que antes de la invención o de la difusión de la escritura ese debió de ser el único medio de la poesía. Hace mucho que se ha reconocido esta circunstancia en el caso de Homero, pero no se extrajeron todas las consecuencias de ella hasta que, hace unos cuarenta años, un joven estudioso americano, Milman Parry, comenzó una nueva línea de investigación, con resultados tan provechosos[1] que se lo ha llamado «el Darwin de los estudios homéricos».[2] Parry inició un estudio sistemático de frases repetidas o fórmulas en Homero, prestando especial atención a las combinaciones de sustantivo y adjetivo aplicadas a los dioses y los héroes. También examinó, aunque no con una precisión tan grande, otras frases recurrentes, a las que llamó «temas». Sostuvo que esos elementos o fórmulas habían sido concebidos con sumo cuidado y economía, y no solo para la interpretación oral, sino incluso para la improvisación. Las fórmulas satisfacen casi todas las exigencias de la com-

1. En la actualidad, es posible encontrarlos en Milman Parry, *The Making of Homeric Verse*, Oxford, 1971.

2. H. T. Wade-Gery, *The Poet of the Iliad*, Cambridge, 1952, pág. 38.

posición, y si un aedo las domina puede enfrentarse a cualquier situación que exija su relato.

Las implicaciones y consecuencias de esta teoría son inagotables, pero en primer lugar debemos ver cómo funciona. *1*. Las combinaciones de sustantivo y adjetivo son necesarias no solo en el caso de los dioses, los héroes, los pueblos y los lugares, sino también en el de los fenómenos naturales y toda clase de objetos construidos por los hombres, e incluso en el de cualquier cosa concreta expresada con un nombre. El sustantivo no va siempre acompañado por el mismo adjetivo, sino que la combinación de sustantivo y adjetivo varía según *a*) el caso gramatical, *b*) su posición en el verso y *c*) el espacio ocupado por la combinación en el verso. Así, Aquiles tiene no menos de veinticuatro epítetos, pero cada uno está determinado por una o dos de las circunstancias señaladas. *2*. Los sintagmas recurrentes ocupan parte del verso y no nos llaman la atención. De hecho, podrían darse en un lenguaje muchos menos pautado que el de Homero, pero, por supuesto, si el aedo conocía las fórmulas, debía de emplearlas con gusto. Los primeros diez versos de la *Ilíada* contienen al menos diez pequeñas fórmulas de esa clase; los de la *Odisea*, trece. *3*. La repetición de un mismo verso es un recurso útil en poemas de acción en los que ciertos acontecimientos reaparecen una y otra vez: la llegada del alba y del anochecer, la muerte de los guerreros en la batalla, las lanzas arrojadas, un hombre caminando con sus perros, los apretones de manos, un guerrero que salta de su carro, la triple invocación a Zeus, Atenea y Apolo, la acción de lavar y ungir con aceite un cuerpo, de ofrecer asiento a un invitado, y todos los mecanismos necesarios para dar solidez y veracidad al relato. *4*. Los pasajes más extensos o los motivos más pormenorizados se utilizan con propósitos similares: preparar los carros, hacerse a la mar o llegar a tierra, ejecutar un sacrificio o celebrar una fiesta, armar a un guerrero, sacar un caballo de la cuadra o guardarlo en ella, las acciones de los animales salvajes y domésti-

cos y las fases del día y de la noche. Su función recuerda a la de los versos aislados, pero son más visibles y llaman más la atención.

El argumento de Parry, que su temprana muerte le impidió desarrollar en todos sus extremos, era que las fórmulas de la poesía homérica constituyen un arte sumamente refinado, pensado para la recitación y dispuesto para satisfacer todas sus demandas. La tarea del aedo consistía en emplear el material a su disposición lo mejor posible, de manera que no se quedara en blanco si de repente se le pedía que cantara sobre un nuevo tema, como cuando Ulises pide a Demódoco que cante sobre el caballo de madera (*Od*. VIII 500-520). Parry trabajó con gran esmero en la parte de su teoría concerniente a las combinaciones de sustantivo y adjetivo, en especial las relativas a las personas. En estas, los adjetivos no están particularizados y no se pretende que tengan peso ni precisión semántica. La repetición atenúa su significado y dejamos de prestarles atención. Son eminentemente funcionales y están pensadas para ayudar en la composición. Sin duda, son fruto de una larga tradición de aedos, pues ningún vate o ninguna generación de bardos pudieron desarrollar un sistema tan elaborado, con la capacidad de satisfacer todas las necesidades previsibles de un modo tan extraordinario. La insistencia de Parry en su importancia para el arte homérico está absolutamente justificada, pero solo es parte de una concepción más amplia que habría formulado si hubiera vivido más tiempo.

La amplia gama de las fórmulas homéricas y su enorme adaptabilidad se debe en parte al metro a cuyo servicio están. El hexámetro, como otros metros griegos, descansa en el esquema cuantitativo habitual entre los tipos antiguos de verso indoeuropeo, pero su forma es específica y exclusivamente griega. Entre su invención y el uso que le dio Homero pasó tiempo suficiente para que se creara un gran arsenal de fórmulas adaptadas a sus exigencias. La complejidad del metro hace que las fórmulas tengan que ser mucho más variadas que en el caso de los metros simples de la

mayor parte de la poesía oral. Por ejemplo, el laxo metro ruso puede acomodarlo casi todo, y el metro yugoslavo, formado por cinco troqueos, no es difícil de manejar, ni siempre se lo maneja con destreza. Pero, cuando un metro difícil como el hexámetro se combina con un lenguaje con tantas modulaciones como el griego, las fórmulas deben ser lo bastante variadas para satisfacer los diversos requerimientos del metro y la sintaxis. De hecho, la poesía épica griega parece única en los obstáculos que presenta para la recitación improvisada, lo que significa que el aedo debe disponer de muchas fórmulas para salir airoso de cualquier trance.

Una vez encontrada una fórmula que satisface cierta combinación de imperativos, no hay necesidad de hallar otra para ajustarse exactamente a las mismas necesidades, aun cuando su sentido no se ajuste exactamente al nuevo contexto. En general, las fórmulas homéricas responden a un principio de economía, pero existen ciertas variantes cuya importancia no es fácil de evaluar. En primer lugar, a veces hay opciones diferentes a las combinaciones de sustantivo y adjetivo habituales. Dichas opciones presentan el mismo caso, obedecen a la misma escansión y ocupan el mismo lugar en el verso que las formas más comunes, y son bastante sencillas. En los dos poemas, Ulises es «el fecundo en ardides» en ochenta y una ocasiones, pero en cuatro es «el saqueador de ciudades»; Zeus es «el que acumula nubes» en treinta ocasiones y «el que relámpagos acumula» una; Hera es «la de brazos blancos» tres y «la del trono dorado» una; Apolo es «hijo de Zeus» dos y «el de arco famoso» una. Todos estos personajes tienen otros epítetos adecuados a otras necesidades, pero estos auténticos —aunque innecesarios— dobletes indican que las convenciones que gobiernan las fórmulas no son enteramente rígidas. Tampoco se gana mucho con estas alternativas ocasionales, que enseguida nos dan la impresión de ser absolutamente mecánicas. Una posible excepción es el momento en que a Zeus se lo llama «el que relámpagos acumula» (*Il.* XVI 298), pues se dice que está

disipando unas nubes y sería torpe otorgarle el título habitual de «el que acumula nubes». Esto no prueba definitivamente —pero al menos sí lo indica— que el poeta tenía conciencia de sus fórmulas y podía variarlas en caso de necesidad.

En segundo lugar, en los versos recurrentes hay algunas variaciones. Así, la llegada de un nuevo día se suele introducir con la fórmula «al aparecer la recién nacida Aurora, de rosados dedos», que aparece en veintidós ocasiones, pero a veces con variaciones, que no están regularizadas, sobre todo las variantes paratácticas «el sol por los campos vertía sus fulgores» (VII 421; 19.433) o «La aurora, de azafranado velo, se esparcía sobre la tierra» (VIII 1) o «Ya del lecho del noble Titono se alzaba la aurora a traer a inmortales y humanos la luz» (XI 1; 5.1). No está claro por qué se utilizan estas variantes. Quizá pretendan distinguir una ocasión especial desde el comienzo; tal vez expresen el deseo de apartarse de una fórmula trillada. Más asombrosa es la variedad de frases que caracterizan la muerte de un guerrero en el campo de batalla. Una forma común es «Cayó con estrépito y sus armas le sonaron encima», que aparece en siete ocasiones, pero la opción rival, «La oscura muerte y el poderoso destino se lo llevaron», aparece en tres. Asimismo, incluso estas fórmulas presentan algunas variantes: por ejemplo, en la primera parte de un verso se repite siete veces «Cayó con estrépito», mientras que la segunda trata un tema distinto. Mucho más sorprendentes son las ocasiones en que la caída de un héroe está descrita con un símil, sobre todo en el caso de Asio (XIII 389-391) y Sarpedón (XVI 482-484), tratados con las mismas palabras:

> Se desplomó, como cuando se desploma una encina, un álamo blanco
> o un pino talludo que en los montes los carpinteros talan
> con recién afiladas hachas para convertirlo en quilla.

La muerte es tan normal en el campo de batalla homérico que se necesita más de una fórmula para no caer en la monotonía. Por tanto, podemos presuponer que, al elaborar esas variaciones, el poeta sabía lo que hacía.

Estas variaciones dejan claro que el estilo homérico está mucho menos esclerotizado de lo que sostienen algunos de sus críticos o de lo que indudablemente lo están sus correlatos modernos en lengua rusa o yugoslava. Es como si en tiempos de Homero el estilo, aunque ya antiguo, tradicional y plenamente formado, aún pudiera admitir y absorber nuevos elementos y no estuviera siempre obligado a repetir la misma fórmula con el mismo propósito. Incluso podemos ver hasta cierto punto cómo se acuñaron nuevas fórmulas, y aunque tal vez algunas sean anteriores a Homero y el proceso perfectamente puede ser antiguo, el modo de formación es importante. El método consiste en retocar una fórmula existente para crear otra nueva. Lo fundamental es que la nueva fórmula tenga el mismo valor métrico y cierta similitud sonora, pero no necesariamente semántica. No siempre podemos distinguir la fórmula tradicional de la nueva, y a veces debemos creer que las dos proceden de una tercera que no ha llegado hasta nosotros. Existe una gran afinidad sonora entre las palabras que se utilizan para el sacrificio de unos bueyes, «y envolvióme el vapor seductor de la grasa» (*Od*. XII 369), y el comentario de Ulises cuando oye el grito de las mujeres de Nausícaa, «aquí entorno sentí como un fresco gritar de doncellas» (VI 122). Se trata de una similitud que reposa casi por entero en el sonido y el metro, no en el sentido. Lo mismo cabe decir de *piona dēmon*, «grasa tierra» (XIV 329) y *piona demōi*, «llenos de grasa» (IX 464), o entre el tañido del arco de Ulises, «como el sonido de una golondrina» (*audēn*) (XXI 411), y Atenea, «como si se viera una golondrina» (*antēn*) (XXII 240). En estos casos, suponemos que al escoger una frase que exprese una idea el poeta se guía por un amplio repertorio de frases existentes y, así, mantiene la unidad del estilo poético. Esta forma de proceder

cala profundamente en el lenguaje de los dos poemas, y las unidades que traslucen esas imitaciones creativas casi siempre son breves y, en consecuencia, de fácil asimilación. Una frase sugiere otra y el proceso de creación de nuevas frases mantiene viva la lengua.

Una vez encontrada y asimilada una fórmula, es posible emplearla indefinidamente, pero solo podemos imaginar por qué unas fórmulas se preferían a otras. Por ejemplo, en las combinaciones de sustantivo y adjetivo, resulta notable la cantidad de epítetos empleados habitualmente con diversos nombres y que en sí mismos nada tienen de destacable. Por ejemplo, la palabra *dios*, que significa «noble», acompaña a la denominación de cierto número de héroes, unos famosos, otros desconocidos. Es posible que sea de origen antiguo y proceda de los primeros tiempos de los cantos heroicos, cuando lo que importaba era realzar la grandeza de sus personajes, más que sus particularidades. Desde un punto de vista métrico, resulta indispensable, y por eso perduró. Sin embargo, existen pocos epítetos más anodinos. Incluso en el caso de algunas de las fórmulas más convencionales, la elección del epíteto debió de responder, en primer lugar, a su capacidad de resultar más o menos atractivo. Las fórmulas suelen ser de una gran distinción y es imposible que se las modelara o eligiera al azar. Sospechamos que se produjo cierta lucha por la existencia y solo sobrevivieron las mejores. La única razón de que hayamos dejado de advertirlas y admirarlas es la frecuencia con la que aparecen. Los epítetos aplicados a objetos, bien naturales, bien artificiales, son mucho más que etiquetas para distinguirlos: la Aurora «de rosados dedos», el mar «fragoroso», «oscuro como el vino» o «infecundo»; fruta «dulce como la miel»; sauces que «pierden sus hojas»; el cielo «broncíneo» o «estrellado»; leones «criados en las montañas» o «de corazón funesto»; muerte «penosa»; naves «de muchos bancos», «de buen equilibrio» o «de mejillas escarlata»; lanza «de luenga sombra»; espada «tachonada de plata»; escudo

«como una torre». Por supuesto, no todos los epítetos son tan vívidos, y tenemos que conformarnos con que la noche sea «oscura» y la luna «brillante», como se dice también sobre la luz del sol, pero, aun cuando estos adjetivos no resultan deslumbrantes, son apropiados y veraces. Cuando leemos por primera vez a Homero, nos sorprende la vivacidad de los epítetos, y, más adelante, cuando llegamos a conocer los de otros poetas orales, advertimos su inferioridad, tanto cuantitativa como cualitativa. Al modelar los recursos para la recitación, los aedos griegos atendieron incluso los menores detalles. La repetición continua puede hacer que el auditorio pierda el interés, pero, como mínimo al comienzo, los epítetos ejercieron un atractivo que justificaba su lugar dentro del estilo poético.

Difícilmente cabría esperar la misma agudeza en los epítetos de personas, pueblos, lugares o hasta dioses. Sin embargo, algunos de los protagonistas humanos tienen características bien definidas, que pertenecen a la tradición y explican sus epítetos. Por ejemplo, Ulises era famoso tanto por su astucia como por su resistencia. Así pues, tres de sus epítetos habituales se refieren a la primera y tres a la segunda. También se lo llama —por razones métricas, sin duda— «noble», pero solo tres veces. Aquiles era famoso por su velocidad y dos de sus epítetos más frecuentes se refieren a esta circunstancia. Pero también era un guerrero formidable y se lo llama «rompedor de filas» y «de ánimo leonino», aunque tres veces lo primero y solo una lo segundo. Evidentemente, «ligero de pies» se consideraba adecuado para él y desbancó a la mayoría de sus rivales. A Agamenón, como comandante supremo de las fuerzas aqueas en Troya, le corresponden seis epítetos que hacen referencia a esa circunstancia, cada uno con un valor métrico distinto. Por otra parte, es «famoso», «comparable a un dios» o «enorme», pero ningún epíteto transmite un rasgo personal marcado. En cambio, a Penélope, que necesita toda su astucia para mantener a raya a los pretendientes, se la llama «de múltiples dones», pero también «sensata» y «prudente». Su papel

está determinado por la leyenda y el poeta lo mantiene. En ocasiones, un epíteto parece surgir de un pasado perdido. Néstor tiene varios bastante convencionales, pero es también «el caballero gerenio», lo que tal vez guarde relación con Gerene, en Mesenia, tierra de algunas de sus hazañas juveniles. Asimismo, la mayoría de los personajes tiene epítetos que fácilmente se pueden adjudicar a uno o a otro, sin que en sí mismos arrojen mucha luz sobre las personas a las que califican. Su uso da al aedo un pequeño respiro mientras recita: le permite relajar un poco el esfuerzo de concentración.

Por otro lado, los pueblos nombrados por Homero reciben un tratamiento que no deja de ser cuidadoso. Ni siquiera se descuida a pueblos bastante menores, como los carios y los licios: los primeros son «de bárbara lengua» (*Il.* II 867; X 428) y los segundos «escudados» (XVI 490, 541, 593), descripciones históricamente correctas en ambos casos. Indican que, al buscar epítetos para los pueblos, la poesía griega aspiraba a obtener calificaciones distintivas. Por supuesto, este recurso podía combinarse con otros objetivos. A los griegos que asediaron Troya se los llama con tres nombres en Homero: aqueos, dánaos y argivos. El primero es históricamente correcto, ya que aparece en documentos hititas de los siglos XIV y XIII. El segundo tal vez sea también correcto, pues aparece, aunque con menos frecuencia, en documentos egipcios de tiempos anteriores incluso. El tercero parece proceder de una época en la que todo el Peloponeso se conocía como Argos, es decir, antes de la invasión doria en torno al 1100 a.C. Los tres nombres se conservan porque cada uno tiene una escansión distinta. Tampoco puede decirse que los epítetos que acompañan a los dánaos y a los argivos sean muy iluminadores: los primeros son «guerreros», «servidores de Ares», «fuertes», «de veloces caballos» y «amantes de la guerra»; los segundos, «guerreros» y «amantes de la guerra». Pero en dos ocasiones (*Il.* IV 285; XII 354) se llama a los argivos «de broncíneas túnicas». Sin duda, la

caracterización procede de su asociación con los aqueos, que reciben este epíteto en veintiocho ocasiones. Su interés radica en que refleja un hecho histórico: los aqueos llevaban armaduras de bronce. Lo mismo sucede con otro epíteto, «de buenas grebas», que alterna con una variante métrica menos común: «de broncíneas grebas». El calificativo es aplicable a los griegos de los siglos XIV y XIII, pero no a los que vivieron entre el siglo XIII y el VIII, aproximadamente. Al parecer, las grebas eran pertrechos exclusivamente griegos, por lo que debían ponerse de relieve.

También a los troyanos se los trata con cierta consideración a la verdad histórica. Se los llama dárdanos, denominación que debe de proceder de la región de Dardania, donde se asienta Troya. Como tales, su único epíteto es «luchadores cuerpo a cuerpo», que no significa nada especial. Más interesante resulta que, si bien los troyanos tienen doce epítetos diferentes que subrayan su habilidad guerrera, también se los llama «adiestradores de caballos» en veintiuna ocasiones, y el mismo epíteto recibe su jefe, Héctor. El calificativo era veraz. Las ciudades VI y VII de Hisarlik, que corresponden a la Troya homérica, presentan gran cantidad de huesos de caballos, y no hay duda de que los troyanos los criaban en su rica llanura, que fue durante los primeros diez años del siglo XX el lugar de cría de la cuadra de sementales del sultán Abdul Hamid II. El epíteto es tan verídico para los troyanos como «de buenas grebas» para los aqueos. Los dos deben de proceder de una fecha muy antigua, cuando se los aplicó por su capacidad de singularización.

En cuanto al tratamiento de los lugares, sin duda era conveniente disponer de ciertos epítetos que cuadraran casi en cualquier parte, como «agradable», «bien edificada», «amada» o «sagrada». Pero en ocasiones se despliega un conocimiento real, que confiere una especial prominencia. Las ruinas de Tirinto muestran que merecía el calificativo de «amurallada»; Pilos, con su bahía recogida, es sin duda «arenosa»; las excavaciones han demostrado que Mice-

nas justifica sobradamente las palabras «rica en oro»; Lacedemonia, bajo la mole del Taigeto, es perfectamente «cóncava»; la Tebas egipcia, más allá de la experiencia griega, tiene «cien puertas»; la Tebas beocia, conforme a la leyenda, tiene «siete puertas»; Dodona es «desapacible»; Calidón es «rocosa». Estos epítetos encajan muy bien en sus contextos y son reflejo de una experiencia personal o de una información veraz. Pero hay uno o dos, con mayor relieve en el relato, que indican un conocimiento más íntimo. En primer lugar, Ítaca, donde se desarrolla gran parte de la *Odisea*, tiene siete epítetos, lo cual no es ninguna exageración, a la luz de su importancia. De estos, «ceñida por el mar», «rocosa», «escarpada» y «áspera» encajan con lo que sabemos de ella. «Clara» es verdadero la mayor parte de los días, y el inusual «bajo el Neyo» —la montaña local— parece correcto. Cuando se la llama «tierra fértil» (*Od.* XIV 329), dudamos de que el poeta la conociera en realidad, pero en conjunto su información, tal como aparece reflejada en sus epítetos, es bastante exacta. Más interesante resulta el caso de Troya. Comparte con otras ciudades epítetos como «encantadora», «bien construida» y «sagrada», que no dicen demasiado. Mucho más específicos son «escarpada», «de buenos caballos», «bien amurallada», «de buenas torres», «abrupta», «ventosa», «de altas puertas» y «de anchas calles», todos ellos justificados por las excavaciones arqueológicas, lo cual constituye una prueba de que la tradición estaba bien informada en relación con Troya, por fuera y por dentro.

A la hora de encontrar epítetos para los dioses, surge un problema diferente. Los aedos estaban obligados a limitarse a los que fueran apropiados a las funciones y el carácter de los dioses. Podríamos esperar que Homero empleara títulos de culto o títulos relacionados con los santuarios, pero rara vez lo hace. Cuando se pide a Apolo que detenga la peste, se lo llama «dios de los ratones» (*Il.* I 39), porque fueron estos los que la extendieron, y cuando Aquiles hace la libación antes de enviar a Patroclo a la batalla invoca a Zeus llamándolo «dodoneo, pelásgico, que habitas lejos»

(XVI 233). El primer adjetivo recuerda la conexión de Zeus con el oráculo de Dodona; el segundo tal vez se refiera a sus lazos con los legendarios primeros habitantes de Grecia, pero a duras penas cabe calificarlo de título de culto. Eso es lo máximo que abarcan tales títulos. Pero algunos de los epítetos son ciertamente antiguos. Uno o dos desafían a la interpretación. Cuando a Hermes se lo invoca con una palabra que puede traducirse como «rápido viajero», conocemos su significado no por los eruditos de la Antigüedad, sino porque una parte de la palabra era habitual en el dialecto arcaico de Arcadia y significaba «prisa». Más extraños, aunque no inexplicables, son los adjetivos dados a Hera y Atenea, respectivamente, y traducidos con frecuencia como «de ojos tiernos» y «de ojos claros». Literalmente, significan «de cara de ternera» y «de cara de lechuza», y deben de datar de una época en que las diosas tenían rasgos o características de animales o de aves. Lo mismo explica probablemente por qué se llama a Apolo «nacido lobo» (IV 101). Parece que en algún momento fue lobo o tuvo algunas cualidades lobunas. Homero no presta atención a esto y coloca el epíteto junto a otro, «ilustre por su arco». Su supervivencia se debe a su antigüedad.

Al margen de estos casos especiales, antiguos y respetados, la mayoría de los epítetos atribuidos a las divinidades son plásticos o descriptivos, y evidencian la impronta de una imaginación analítica. Afrodita es a veces «dorada» y a veces «risueña». Poseidón es «el que abraza la tierra» y, como dios de los terremotos, «el que sacude el suelo». También es «de cabellos azules», en consonancia con el mar griego. Zeus tiene unos treinta y nueve epítetos, que subrayan, según los casos, su lugar como rey de los dioses, padre de los dioses y los hombres, señor del trueno y del relámpago o protector de los suplicantes, la circunstancia de ocupar lo más alto del Olimpo o del Ida o el hecho de ser el dios más grande y poderoso. Todos ellos contribuyen a la imagen de Zeus como dios celeste que gobierna el cielo y la tierra. Aunque enseguida deja-

mos de advertir estos epítetos, al comienzo han hecho su trabajo: nos han hecho mirar a las divinidades de una forma determinada. No cabe duda sobre la preeminencia de Zeus o el atractivo de Afrodita. Incluso Tetis, ninfa de los mares y madre de Aquiles, causa una impresión inolvidable con sus «argénteos pies», mientras que el divino herrero Hefesto, cojo desde la infancia, tiene un adjetivo que significa literalmente «de pies torcidos». Acuñar tales epítetos y luego dejarlos marchitar por culpa de un uso excesivo no parece demasiado útil, pero es lo que sucede. Pese a su escasa influencia en el relato, contribuyen a captar la atención de los oyentes y a acostumbrarlos, casi inconscientemente, a la unidad de este mundo heroico.

El poeta debió de poner un enorme cuidado al seleccionar los epítetos de su repertorio, pero no lo puso al emplearlos. Como su primera función es encajar en el metro y la sintaxis, a menudo no se presta la atención debida a la exactitud del significado. Con frecuencia no dicen nada relevante; a veces son discordantes o contradictorios. Nos sorprende ver que se llama al cíclope «semejante a un dios» (*Od.* I 70) o «de gran corazón» (X 200); o a la madre del mendigo Iro «augusta» (XVIII 5); o al pastor Filetio «mayoral de hombres» (XX 185); o al malvado Egisto «varón intachable» (I 29). Hay algunos desajustes evidentes, como cuando de día el cielo está «estrellado» (*Il.* VIII 46; XV 371; *Od.* IX 257), o unas naves varadas son «veloces» (*Il.* X 306; XI 666; XVI 168), o unas prendas blancas, pero sucias, están «resplandecientes» (*Od.* VI 26). Sin embargo también hay momentos en los que el poeta es más consciente de sus epítetos y les da un nuevo giro. En primer lugar, a veces los aprovecha al máximo, con lo que realzan el sentido, como cuando Aquiles se lanza contra Apolo —«tres veces se arrojó el divino Aquiles, de pies ligeros» (*Il.* XX 445)—, o en su lucha contra el dios fluvial Escamandro —«cada vez que el divino Aquiles saltaba para plantarle cara» (XXI 265)—. En segundo lugar, hay momentos en los que esperamos un epíteto convencio-

nal y, en su lugar, se nos ofrece otro distinto. Cuando Circe advierte quién es Ulises, no emplea el epíteto habitual en ese lugar, «caro a Zeus», sino «fecundo en ardides» (*Od*. X 330). Aunque, después de una cesura masculina, Ulises suele ser «ilustre con la lanza», se la llama en dos ocasiones «ítaco» (II 246; XXII 45), lo que tal vez subraye su condición de único hombre capaz de restaurar el orden en Ítaca. Cuando Aquiles prepara los ritos funerarios de Patroclo, no es «de pies ligeros», sino «de gran corazón», como si eso fuera más apropiado para esta ocasión solemne (*Il*. XXIII 168). En tercer lugar, hay otros momentos en que el epíteto normal parece transmitir una intención irónica. Cuando Aquiles se sienta en su tienda, sigue siendo «de pies ligeros» (I 489), pero esto podría señalar el contraste entre su estado habitual y su inactividad presente. Cuando profana las corrientes de Escamandro con sangre, el dios fluvial se lamenta: «Mi ameno cauce está ya lleno de cadáveres» (XXI 218), verso en el que se da un contraste entre lo común y lo extraordinario. Cuando Helena habla a Príamo de sus hermanos, ausentes de Troya, no sabe que están muertos, y el poeta comenta: «Así habló, mas la tierra, germen de cereales, ya los tenía en su seno, allí en Lacedemonia» (III 243-244). «Germen de cereales» es una fórmula, pero aquí destila un patetismo noble. En ocasiones, los epítetos presentan variaciones, o se los emplea al margen de su propósito estricto. No es mucho lo que se gana con ello, pero la estrategia concuerda con otras libertades que un aedo podía permitirse dentro de sus normas.

Según Parry, la abundancia de fórmulas demostraba que el lenguaje de Homero estaba concebido para la recitación y que esta implica cierto grado de composición improvisada. Después de elaborar una teoría al respecto, la puso a prueba examinando los usos actuales de los poetas épicos de Yugoslavia, que hacen un uso muy abundante de fórmulas. La tradición de estos poetas se remonta al siglo XIV y versa sobre «los actos gloriosos de los hombres». Aunque sus cantos suelen ser cortos, si a estos rapsodas se

les da tiempo y ánimos suficientes, e intervalos para recuperarse, son capaces de componer largos poemas, hasta de doce mil versos, que es la longitud de la *Odisea*. Sus fórmulas se parecen a las homéricas porque también se dividen en cuatro grandes categorías y porque en ellas aparecen deslices ocasionales, como cuando los árabes tienen «blancas» manos. En ocasiones, incorporan temas nuevos, como teléfonos y aviones, y en este aspecto recuerdan a Homero cuando introduce una innovación como la cabeza de la Górgona en el escudo de Agamenón (*Il*. XI 36-37) o las corchetas del broche de Ulises (*Od*. XIX 226-231). Estos experimentos surgen de la adaptación de fórmulas existentes. Dado que el arte yugoslavo es enteramente oral y no cuenta con la escritura, resulta legítimo suponer que el de Homero revestía el mismo carácter.

Por otra parte, el paralelismo entre el oficio yugoslavo y el homérico no es absoluto, y las diferencias merecen nuestra atención. En primer lugar, los poemas homéricos son más ricos que los yugoslavos en todos los aspectos. Los episodios son más variados; los símiles, más numerosos y detallados; el lenguaje, más opulento y flexible. Adivinamos que el de Homero es un arte aristocrático, concebido por aedos que procuran entretenimientos a los príncipes que los mantienen, como sucede en la *Odisea*. Los cantos yugoslavos pertenecen a un estrato social más bajo, sobre el que se encuentra una capa superior, alfabetizada, que no les presta atención; los cantos homéricos son la voz de toda una sociedad, en la que todos se conocen. La mayor riqueza del lenguaje homérico alienta a la creación de una poesía más noble y alta. Los yugoslavos tienen vigor y grandeza, pero Homero los posee en una escala más generosa y, además, presenta muchas otras cualidades. En segundo lugar, la complejidad del metro en Homero le obliga a emplear muchas más fórmulas y variaciones sobre temas comunes que los yugoslavos. El pentámetro trocaico yugoslavo es fácil de componer y casa con el acento enfático de la lengua, dado a acentuar la penúltima sílaba de las palabras. El metro griego obli-

ga a crear variantes para dar cabida a los diferentes casos del sustantivo y a sus diversas colocaciones en el verso. En el caso de los yugoslavos, ese problema apenas se plantea.

La mayor diferencia entre los poemas yugoslavos y los homéricos radica en la calidad. Por más vívidos y poderosos que suelan resultar los primeros, rara vez alcanzan la amplitud y humanidad de Homero. Esto se debe, desde luego, a la infrecuencia del genio poético, y es perfectamente posible que en el pasado hubiera poetas yugoslavos mejores que los actuales. Pero también tiene que influir en ello el nivel social inferior en el que los yugoslavos desarrollan su tarea. En este asunto, pueden hallarse paralelismos más cercanos en la épica oral del Asia central, sobre todo en los pueblos túrquicos y tártaros. Sus cantos heroicos iluminan los poemas heroicos como no lo hacen los yugoslavos. En primer lugar, alcanzan en ocasiones una longitud extraordinaria, mayor que la de la *Ilíada* y la *Odisea* juntas. Dos poetas kirguizos, Saguimbái Orozbákov (1867-1930) y Sayakbái Karaláyev (nacido en 1894), han creado su propia versión del *Manas*, cada una de las cuales consta de 250.000 versos. Probablemente, de no ser por la insistencia de algunos estudiosos de la literatura, la composición de esos poemas, tan sumamente extensos, nunca habría llegado a producirse; además, sin la ayuda de la escritura, la grabadora y la imprenta, no podríamos evaluar su contenido y su valor; pero, como mínimo, su existencia demuestra que un poeta oral puede componer a una escala enorme. En segundo lugar, muestran una gama extraordinaria de emociones y efectos, son de una inventiva deliciosa y tienen plena conciencia de la diversidad del teatro humano. En tercer lugar, están dirigidos a sociedades enteras, en las que puede haber diferentes niveles, pero en las que no hay capas sociales que no disfruten con la recitación de extensos cantos heroicos. Su uso de las fórmulas también revela su asiento en la tradición, y, aunque estas no alcanzan la fecundidad homérica, son más variadas que las yugoslavas.

El lenguaje homérico es rico, no solo porque presenta un gran

número de fórmulas, sino porque fue tomándolas de muchas fuentes. Nunca fue, y nunca podía haber sido, un lenguaje hablado. Su creación obedece a propósitos poéticos, en concreto a los exigentes imperativos métricos del hexámetro. Para que los poemas fueran comprensibles en múltiples lugares, se precisaba un lenguaje de este tipo, que en Grecia era casi internacional y que tenían que aprender los rapsodas y su público, pero que, por beber de muchas fuentes, ofrecía grandes oportunidades para obtener variados y abundantes efectos. Su variedad procede en parte de su incorporación de palabras y formas de distintas fases históricas y zonas geográficas de Grecia. Aunque en general adopta la apariencia del dialecto jónico hablado en la costa occidental del Asia menor, muestra también las huellas del eólico, hablado más al norte en la misma costa. Ignoramos el modo o el momento en que tales elementos penetraron en él, pero su presencia indica que la épica alcanzó la madurez en el Asia menor. Además, hay un gran número de palabras que parecen más antiguas y procedentes de otra fuente, en especial algunas que solo fueron comunes en Arcadia o en Chipre, o en los dos lugares. Se trata de vestigios de la lengua micénica hablada en el Peloponeso antes de la invasión doria y que luego quedó aislada en las montañas de Arcadia y en la remota isla de Chipre, que en el siglo XIII a. C. recibió a refugiados o colonos micénicos. En los poemas homéricos, estas palabras, como indudablemente otras que no se pueden certificar tan bien, parecen proceder de la época micénica e indican que los cantos heroicos existían ya entonces.

Los orígenes de los poemas se han perdido, pero es bastante verosímil que los cantos sobre la guerra de Troya se empezaran a componer durante la contienda o poco después, y luego pasaran al repertorio general. Gradualmente fue creándose un lenguaje poético especial a partir de varias fuentes, no solo de los diferentes dialectos, sino también de la adaptación artificial de formas existentes para satisfacer las exigencias métricas. Los poemas

abundan en sinónimos, formas alternativas, sílabas alargadas o acortadas para encajar en el hexámetro, palabras incomprendidas hasta en tiempos remotos y nunca explicadas del todo. Hay cinco formas del infinitivo «ser» y del imperfecto («era»); no aparece la *w* arcaica al comienzo de algunas palabras o se respeta solo cuando conviene al poeta; dos vocales yuxtapuestas a veces se contraen y a veces no; a algunos participios e infinitivos se les añade una vocal interna para adaptarlos al verso; la sílaba *e*, prefijada a los verbos para indicar que se habla en pasado, se suele omitir; el primer pie del hexámetro no es siempre un dáctilo o un espondeo puros, sino que forzosamente hay que comprenderlos como tales. El lenguaje homérico es una creación genuinamente artificial, modelada durante un largo período, y, aunque gran parte de su formación debió de producirse en Jonia tras la colonización griega hacia el 1100, tal vez comenzara antes en el continente, y el factor determinante en todo el proceso fue la necesidad de enriquecer y fortalecer el hexámetro. Tal vez hubiera variedades locales de cantos heroicos, pero el estilo dominante era el que conocemos como homérico.

Hemos dicho que este lenguaje estaba concebido para la recitación, pero hay que precisar esta idea. La recitación puede conllevar cierto grado de improvisación, y el poeta que la lleva a cabo debe aprovechar su dominio de las fórmulas ya existentes. Esa improvisación es bastante común, pero cuando un poeta solo dispone de fórmulas consabidas es muy posible que su actuación no sea de una gran calidad; el elemento personal y el toque individual siempre añadirán algo, su inexistencia hace que el canto resulte demasiado convencional. Tal cosa resulta especialmente perceptible cuando se pide al aedo que cante sobre algún tema que no forma parte de su repertorio o que nunca ha cantado. Cuando el célebre estudioso ruso Radlov pidió a un bardo kirguizo que cantara sobre un tema que no le era familiar, lo hizo, pero el resultado fue flojo y deslucido. Durante los primeros años

transcurridos desde los descubrimientos de Parry, a veces se dio por supuesto que los poemas homéricos consistían enteramente en fórmulas y que, por incómoda que resultara la idea, debíamos aceptarla. Pero eso no es forzosamente así, y ni siquiera es probable que lo sea. Primero, no podemos tener la certeza de que un conjunto de palabras constituye una fórmula, salvo que se repita más de una vez, y en los poemas homéricos hay muchos que solo aparecen una. Segundo, aunque un poeta puede memorizar un gran número de fórmulas, no hay razón para que no invente otras, sobre todo si tiene que decir algo inusual. Aunque actúa oralmente, puede modelar grandes partes de su poema en su cabeza, como si fuera su propia creación, y, aunque utiliza fórmulas y crea otros giros que se ajustan a ellas, la mayor parte de su trabajo no consiste en fórmulas. Tercero, las fórmulas no tienen el propósito de constituir un medio de expresión completo para todos los temas o situaciones concebibles, sino el de proporcionar una estructura sobre la que puede levantarse un medio de expresión más personal. Evidentemente, así sucedió con los poemas de la *Edda Mayor*, el *Beowulf* y el *Gilgamesh*, formados en gran parte por fórmulas, pero ni mucho menos enteramente.

Los poemas de Homero presentan un número de fórmulas superior, pero la composición parece regirse por el mismo principio: combinar fórmulas existentes con invenciones originales. En general, estos poetas hablaban de personajes y episodios de los que se había hablado en muchas ocasiones, pero añadían algo de su cosecha, no solo en su interpretación de los acontecimientos, sino al salirse de las fórmulas para componer libremente. Como el poeta no contaba con textos escritos y no se lo había instruido en la lectura, debía de tener una memoria excelente, que le permitía formular por adelantado lo que pensaba decir. Si por casualidad titubeaba u olvidaba algo, podía improvisar lo suficiente para seguir adelante. Cuando consideramos la maravillosa riqueza de los poemas homéricos y la gran abertura de compás de su poesía, es más

fácil creer que son la obra de un aedo o de un grupo de aedos que no solo conocían todos los trucos de la tradición, sino que podían darle impulso acuñando nuevos efectos y giros y recitar con una habilidad consumada, puesto que habían concebido su material por anticipado. Como mínimo, esta hipótesis contribuye a explicar que Homero logre mantener una calidad tan alta, cosa infrecuente en otros poetas orales que conocemos.

También contribuye a disipar una duda que ha preocupado a algunos especialistas. Ciertos admiradores devotos de Homero han pensado que esta reducción de la poesía a una serie de fórmulas privaba a los poemas de la pretensión de ser obras de arte creativas. Lo que se consideraban invenciones divinas de su imaginación en realidad no eran sino recursos mecánicos para servir de ayuda durante la recitación. Con ello, se pasaba por alto que dichos mecanismos podían resultar hermosos o que una maquinaria antiquísima no tenía por qué ser una obra gris. Incluso si los poemas consistían solo en una sucesión de fórmulas, no por ello dejaban de tener valor. Un poeta letrado compone con palabras que elige por el valor que tienen para él, y se lo juzga por la selección y la combinación que hace de las palabras. Al poeta que compone con fórmulas se lo juzga por la selección y la combinación que hace de las fórmulas. Una combinación nueva de viejas fórmulas puede llevar a un resultado enteramente imprevisto; muchas fórmulas cambian de tono según el contexto, y siempre puede surgir algo novedoso. Es posible emplearlas para obtener un efecto creativo, tal como hace Homero. Lo más probable es que el poeta oral modele sus añadidos para que se ajusten al estilo de las fórmulas existentes y forje nuevas frases a partir de las antiguas. Así se mantiene el tono y la poesía sigue presente y no flaquea.

Si el estilo homérico resulta tan hermoso como directo y fácil de seguir es en esencia por sus fórmulas. Las fórmulas principales suelen consistir en medios versos que se pueden combinar con otros igual de cortos para obtener un resultado conjunto, fácil por

ello mismo de entender. Conocemos las partes, y la suma de ellas no presenta dificultad alguna. Por otro lado, como el sintagma breve es en última instancia la unidad primigenia de composición, las oraciones suelen ser breves y casi siempre concluyen al final del verso. Cuando una palabra se desplaza al verso siguiente, casi nunca es muy importante y suele amplificar lo que ya está claro. Las frases extensas son infrecuentes; los párrafos están formados por unidades simples. La velocidad y la ligereza de la poesía homérica, tan distintas del lenguaje profundamente asociativo y meditado de Virgilio, proceden de las fórmulas, y en particular de la extrema concentración y pulimento otorgados por el tiempo y el uso. No tienen nada de superfluo y su significado resulta claro de inmediato. Esta claridad es una gran fuente de vigor, y, aunque Homero rara vez nos brinda versos en los que debamos detenernos para desentrañar sus turbias complicaciones, una y otra vez nos ofrece versos de una fuerza y simplicidad, de una contundencia y una firmeza de propósito que superan los de la mayoría de los poetas letrados. Este estilo encaja con su tema y constituye parte de su triunfo.

El vocabulario de Homero y el empleo que hace de él eran en gran medida herencia del pasado, de una larga sucesión de aedos que transmitieron su arte y su técnica de generación en generación. Sus propios rapsodas imaginarios pueden afirmar que son autodidactas o que todo lo deben a la Musa, pero la Musa es la encarnación de lo que han aprendido y del espíritu creativo con el que ponen manos a la obra. Tal cosa es cierta no solo en punto a los recursos literarios. Las palabras, sean fórmulas o no, encarnan un conjunto de materiales, de historias y personajes, de todo lo necesario para tejer un relato heroico, y todo esto se podía mantener intacto o variarlo para acomodarlo a las intenciones del poeta. Por la analogía con otros poemas orales, sabemos que estos cambios son considerables con el paso de los años, que a héroes separados por centurias se los reúne en un mismo episodio, que anti-

guos cuentos sobre animales se transfieren a seres humanos, que distintas versiones de una sola historia evolucionan por su cuenta hasta ser muy diferentes entre sí, que incluso en las historias consagradas se pueden introducir cambios en aras de la novedad o de una revolución en la mentalidad. Aunque el examen de las fórmulas es importante, forma parte del estudio más amplio de los poemas homéricos como productos de una larga tradición, cuyas raíces parecen estar en la época micénica y cuyo apogeo se sitúa en la segunda mitad del siglo VIII a.C. Dentro de esta tradición, en aquel momento culminante, el poeta individual tenía un papel que desempeñar, y debemos preguntarnos cómo lo desempeñó.

3
OBSTÁCULOS Y DIFICULTADES

Al haber sido compuestos para la recitación, los poemas homéricos presentan algunas características ajenas a quienes hemos sido educados con libros y que han dado lugar a juicios erróneos y han constituido la base de elaboradas teorías sobre la autoría. El más señalado —y también el más llamativo— de estos rasgos es la frecuencia de aparentes contradicciones en el relato, que son de dos grandes clases. En primer lugar, encontramos pasajes en los que, al parecer, se dice algo que contradice lo dicho en un momento precedente, ya sea porque no se tiene en cuenta un pasaje anterior o porque se le da un acento o dirección distintos. En segundo lugar están los descuidos concretos, que nos resultan difíciles de aceptar porque no estamos acostumbrados a que el autor omita acciones que creemos indispensables para la coherencia del relato. Esperamos una sucesión clara de hechos y nos molesta tener que añadir conexiones sobre las que nada dice el autor.

Podemos comenzar por una trivialidad muy conocida, para no tener que ocuparnos de ella en lo sucesivo. Si bien se le ha dedicado demasiada atención, no deja de mostrar un principio. Un personaje de nula importancia, Pilémines, rey de los paflagonios, muere a manos de Menelao (*Ilíada* V 576), pero bastante más adelante lo encontramos llorando en el funeral de su hijo (*Il.* XIII 658). Algo parecido a esto sucede en el *Orlando furioso* de Ariosto, donde Ballustrio muere (16.45) pero posteriormente toma parte activa en la acción (49.73; 41.6). Tal vez estemos ante una de aquellas ocasiones

en las que, como dice Horacio (*Arte poética* 359), Homero dormita, y no hay por qué condenarlo por ello. Si encontramos errores de esa clase en textos escritos, sujetos al control del poeta, mucho más probable es que se produzcan en las recitaciones orales, sobre las que el control es más débil. No obstante, es posible que en este caso a Homero lo traicionara su dependencia de las fórmulas. Cuando Pilémines llora a su hijo, no se repite su nombre, mencionado antes; solo se nos dice: «y entre ellos iba su padre vertiendo lágrimas» (*Il.* XIII 658). No se puede demostrar que este enunciado sea una fórmula, ya que solo figura en este punto, pero parece una convención perteneciente al aparato del duelo. Puesto que aquí resulta pertinente, se puede disculpar la pequeña contradicción que entraña. Igual de irrelevante es la paradoja de que la espada de Agamenón sea en un momento determinado «tachonada de clavos de plata» (II 45) y en otro resplandezcan en ella clavos áureos (XI 29-30). En el primer caso Homero emplea un epíteto convencional para una espada, sin duda utilizado de forma más o menos automática; en el segundo, está describiendo con cierto cuidado la armadura de Agamenón antes de partir para la batalla, cosa que exige atención a los detalles. La contradicción es lógica y no tiene ninguna importancia. Por las mismas razones puede explicarse una omisión que acaba constituyendo otra discrepancia. Cuando Atenea llega a Ítaca en figura de Mentes, entra en el palacio y pone la lanza en un astillero al arrimo de un pilar (*Odisea* I 127-128). Es lo que suelen hacer los huéspedes y no despierta ningún interés. Posteriormente, cuando se marcha, toma la forma de un pájaro y se va volando, dejando olvidada la lanza. La omisión no tiene ninguna importancia y no requiere aclaración.

El auditorio de un poeta oral no dispone de un libro en que pueda volver atrás para recordar lo que se ha dicho antes. Una vez dicho algo, solo queda registrado en la memoria. El rapsoda tiene que imprimir lo que dice en sus oyentes y conferirle claridad y firmeza. Está obligado a concentrarse en sus temas principales y a

prodigarles todo su cuidado; tiene que escoger lo que de verdad importa y omitir cuanto demora o entorpece el curso del relato o empaña su intención básica y los efectos esenciales que persigue. Se rige por la regla «una cosa cada vez». Si por un lado este principio es la causa de algunas lagunas que nos pueden resultar un poco molestas, por otro contribuye a explicar la claridad y belleza del poema. Subsanar las lagunas impediría el desarrollo directo, y ahí estriba la razón de su existencia. Tales descuidos han sido objeto de reproche, pero, a poco que nos fijemos, vemos cuán triviales son la mayoría de ellos.

Cuando Poseidón llega al campo de batalla, se nos habla de su carro dorado, de sus caballos de áureas crines y de su tralla áurea (*Il.* XIII 23 y sigs.). La brillante descripción introduce un elemento de novedad en el relato y es apropiada para un dios. Sin embargo, cuando Aquiles abandona el campo, nada se dice de los caballos (XV 218). Como no es necesario volver sobre el tema, la repetición resultaría pesada. Lo que pretende Homero es sacar al dios de la escena y empezar otro episodio, y lo hace con rapidez y concisión. Así, cuando Atenea y Hera acuden en ayuda de los aqueos, se describen sus preparativos con detalle (V 711-752), como corresponde a un par de diosas aprestándose para el combate. En cambio, cuando han cumplido su papel y el poeta emprende un nuevo tema, solo se nos dice que regresan a la morada de Zeus (V 907). En medio de la confusión de la batalla, esta técnica resulta todavía más necesaria para subrayar lo que importa. Cuando Aquiles se abre paso a través de los troyanos, deja su lanza apoyada en unos tamariscos y solo conserva su espada (XXI 17), pero poco después (XXI 67) tiene la lanza en la mano, aunque no se nos ha informado de que la haya recuperado. Asimismo, cuando Héctor piensa en su inminente enfrentamiento con Aquiles, apoya su escudo en la muralla de Troya (XXII 97), y, aunque no se nos dice que vuelva a cogerlo, poco después vuelve a llevarlo consigo (XXII 111). En estos casos se describe una acción simple, bien por formar parte del

relato, bien por contener algún elemento atractivo, y volver sobre ella más adelante implicaría una distracción del tema principal.

La necesidad de decir una cosa en cada momento y de no recargarla con añadidos superfluos afecta a acciones aún más importantes. Quizá no tenga mucha importancia que héroes como Agamenón, Diomedes y Ulises sufran graves heridas de las que se recuperan casi al instante: forma parte de su naturaleza heroica que sus heridas sanen rápidamente y el centro de interés se ha desplazado a otra etapa de sus aventuras. Es más iluminador el caso de Diomedes, quien dice a Glauco:

> Pero si eres algún inmortal y has descendido del cielo,
> desde luego yo no lucharía con los celestiales dioses.
>
> VI 128-129

Nos sorprende esta afirmación de Diomedes, pues en el canto anterior ha luchado contra Afrodita (V 330 y sigs.) y Ares (V 855 y sigs.) y los ha herido a ambos. Como no se nos dice por qué ha cambiado de parecer, tenemos que deducir sus motivos a partir de la acción, que toma un nuevo giro en este punto. Mientras que antes Diomedes podía distinguir a los dioses de los hombres, ahora es evidente que esa capacidad, que le había concedido Atenea (V 127-132), lo ha abandonado. Habiendo cumplido ya su función, el poder desaparece. Presta un carácter especial a los acontecimientos del canto V; en el canto IV la andadura de Diomedes adopta un nuevo rumbo y ya no dispone del antiguo poder. Homero sigue su norma de concentrarse en un único punto y desatender cuanto lo obstaculice. Sucede algo parecido a una escala mayor cuando Atenea cambia el semblante y la figura de Ulises por las de un viejo mendigo (*Od*. XIII 429). La transformación es completa y afecta a la ropa, los miembros y la fuerza, con el propósito de que no lo reconozcan cuando llegue a su palacio para

ruina de los pretendientes. El truco funciona a la perfección. A fin de que Telémaco lo reconozca, Atenea le devuelve su antigua apariencia por breves instantes y luego lo convierte otra vez en mendigo (XVI 172). Repetir otra vez el proceso resultaría tedioso y molesto, de modo que Homero lo omite. Llega el momento en que Ulises se prepara para luchar con el mendigo Iro, quien lo ha insultado, y el poeta cuenta lo que ocurre:

> [Ulises] se ciñó con sus propios harapos el vientre: quedaron a la vista sus muslos fornidos y grandes, sus hombros anchurosos, su pecho y sus brazos robustos [...].
>
> XVIII 67-69

Queda claro que Ulises ya se encuentra en posesión de su antigua fuerza, como demuestra de inmediato a expensas de Iro. Un poco más tarde, cuando la anciana nodriza Euriclea le lava los pies, se percata del parecido del cuerpo, las piernas y la voz con el Ulises que conoció veinte años atrás (XIX 380-381). Cuando lo reconoce por la cicatriz del pie, se ven confirmadas sus sospechas. No se dice que Ulises haya sido restituido a su antiguo esplendor; lo recupera gradualmente y no es necesario que se nos vaya informando sobre cada fase del proceso.

La concentración en el presente dramático explica por qué el poeta sitúa algunos sucesos importantes donde no los esperamos y donde puede parecer que contradicen algún aspecto del relato. Detrás de esto hay una decisión consciente. Por ejemplo, la escena entre Héctor y Andrómaca (*Il.* VI 370 y sigs.) no solo es completa y admirable en sí misma, sino que, además, sirve de despedida entre los dos personajes, pues parece que sea su último encuentro. En efecto, en el poema no se los vuelve a reunir de este modo. Podríamos pensar que se coloca la escena en un momento relativamente temprano para que no haga falta repetirla cuando nuestra atención deba dirigirse a otros asuntos que podría empañar.

No obstante, si nos fijamos en los detalles del texto, marido y mujer se encuentran otra vez, pues en VII 310 los troyanos vuelven a su ciudad y es de creer que Héctor pase la noche con Andrómaca. El poeta no lo dice y quizá sea estúpido pensar en ello. Lo que importa es que, al situar la escena entre los dos esposos relativamente pronto en el poema, Homero puede desarrollar sin obstáculos las cualidades heroicas de Héctor en la batalla. Se emplea una técnica parecida cuando Ulises abandona a Calipso. Cuando esta se entera de que su huésped tiene que marcharse, le dirige unas palabras emocionadas a las que Ulises responde con cortesía galante (*Od*. V 203 y sigs.). En realidad, no parte de su lado hasta cuatro días después y en ese intervalo se ven y duermen juntos como antes (V 225-227), pero no vuelven a conversar. También en este caso se hace una cosa cada vez. Es preciso resolver la despedida antes de que el poeta emprenda la absorbente tarea de describir cómo Ulises construye su bajel. Esta acción tiene una intención y un tono distintos, por lo que hay que mantenerla aparte.

La concentración en el momento se hace más urgente cuando una acción se extiende más allá de un canto o cuando empieza en un punto, se deja a medias y se reanuda posteriormente. El poeta no debe estorbar sus nuevos desarrollos recordando lo que ha sucedido antes. Cuando Aquiles ha rechazado las propuestas de Agamenón en el canto IX de la *Ilíada*, es sorprendente que diga algo más tarde:

> Ahora es cuando creo que los aqueos se postrarán a mis rodillas suplicantes; pues el trance que ha llegado ya es intolerable.
>
> XI 609-610

No debemos deducir de ello que el canto IX es un añadido posterior y que este pasaje no lo tiene en cuenta. Homero centra su atención en el momento presente y, si hace hablar así a Aquiles, es porque quiere subrayar lo poco que lo han afectado los ofreci-

mientos de Agamenón. Ahora, cuando Aquiles ve con sus propios ojos las dimensiones del desastre aqueo, se da cuenta de que sus súplicas han sido escuchadas y que los aqueos están siendo derrotados sin él. Este es el momento presente y agudiza el deseo de Aquiles, ahora totalmente despierto, de humillar a Agamenón. Un poco más adelante, cuando Aquiles cede ante los ruegos de Patroclo de unirse a la batalla, solo habla del presente. Su opinión es que los troyanos serían aplastados fácilmente «si el poderoso Agamenón hubiese sido benigno conmigo» (XVI 72-73). Aquiles todavía no se toma en serio las propuestas de Agamenón y lo acusa. En este momento crucial, cuando está a punto de mandar a Patroclo a la guerra, sigue insistiendo en que los griegos no se encontrarían en una situación tan apurada si Agamenón se hubiese comportado correctamente. Los ofrecimientos que se le han hecho no calman su sentimiento de ofensa y en este discurso empieza a ceder al permitir que Patroclo se una a la batalla. No ha aplacado todavía la cólera, pero ya hay indicios de que esta no durará mucho tiempo en su estado actual. Aquiles está dando los primeros pasos que acabarán conduciendo a su muerte.

Especiales problemas ha causado un motivo que se extiende a lo largo de varios cantos de la *Ilíada*: el muro del campamento aqueo. Las supuestas dificultades son: a) en VII 435 se describe la construcción del muro, pero en XIV 31 parece que ha sido construido al principio de la guerra; b) en XII 10-33 permanece intacto hasta el final de la guerra, pero en XV 361 y sigs. Apolo lo destruye como un niño destruye un castillo de arena; c) en XIV y XV algunas veces está presente y otras no. La respuesta a estas inquietudes se encuentra en la forma con que Homero cuenta una historia. Cada elemento es subrayado en su lugar porque resulta pertinente en su contexto y, aunque podamos quejarnos de que no se tiene suficientemente en cuenta lo que se ha dicho en otro punto, en realidad no existe ninguna contradicción. a) VII 435 no se refiere más que al refuerzo de una muralla ya existente, a la que se añaden

torres y una empalizada. b) En XV 361 Apolo no destruye la muralla entera, sino solo la parte en la que él está luchando, a la cual se presta toda la atención. c) La supuesta presencia de la muralla en algunos lugares y su ausencia en otros se debe a la técnica de mencionar solo lo que resulta inmediatamente pertinente para la acción. En XII 62 Polidamante insta a Héctor a cruzar la muralla: si se la menciona, es porque se trata de una decisión crucial en el ataque troyano, y si más adelante no se la vuelve a mencionar es porque en el alboroto general de la batalla ya no resulta de interés prioritario.

La necesidad de otorgar relieve y simplicidad puede causar dificultades cuando una acción en realidad no es simple. Así sucede en el caso de las hazañas y la muerte de Patroclo. En este punto encontramos dos temas sucesivos: en primer lugar, Patroclo se viste con la armadura de Aquiles y provoca el pánico entre los troyanos, convencidos de que este ha vuelto a la batalla (*Il.* XVI 281-282); en segundo lugar, él mismo es un soldado destacado que merece atención por sus proezas. Al final resulta muerto, pero los troyanos saben quién es con bastante antelación. En una primera fase Patroclo cree que el truco de la armadura funcionará (XVI 40-43), y así es durante un tiempo. En la segunda fase, los troyanos descubren la verdad y, viendo algo extraño en el hombre a quien toman por Aquiles, Sarpedón revela el ardid:

> Iré al encuentro de este hombre, a ver si logro enterarme
> de quién es este que triunfa y es autor de tantos males,
> pues a muchos troyanos valerosos ha postrado de rodillas.
>
> XVI 423-425

En ese momento el engaño deja de funcionar y nada más se nos dice ya de él. Patroclo sigue luchando, pero Glauco sabe quién es e insta a los troyanos a atacarlo (XVI 543 y sigs.). La acción ha

entrado en una nueva fase que termina con la muerte de Patroclo. Logrado al principio, el truco de la armadura acaba teniendo un final desastroso; cada fase tiene su propio carácter dramático.

Otra clase de problemas viene causada por las discrepancias entre los relatos tradicionales. Con el correr del tiempo, un relato puede cambiar de diversas maneras y es de suponer que los poetas innovadores se afanasen por dar una forma nueva al legado tradicional. No otra cosa debió de suceder con los poemas heroicos como los que constituyen la materia de la *Ilíada* y con los cuentos populares inmemoriales que integran la *Odisea*. No hay duda de que Homero conocía diversas versiones de algunos episodios y las elegía y modelaba a su conveniencia, pero en un caso importante podemos ver prácticamente cómo trabaja con más de un estrato y produce un resultado imponente, aun cuando todas las piezas no terminen de encajar. En el canto IX de la *Ilíada* los aqueos envían una embajada a Aquiles y le ofrecen generosos regalos en compensación del acto cometido por Agamenón con Briseida. El episodio es esencial para el plan general de la obra, por cuanto encona la riña y exige esfuerzos aún mayores en la batalla. Pero es posible que la embajada original fuera bastante pequeña y sencilla y estuviera integrada, como en la *Ilíada*, por Ulises y Ayante. Estos dos son los auténticos embajadores y se habla de ellos en la forma dual: «Los dos marcharon [...]» (IX 182). Es lógico que sea así, pues ellos cumplen la misión principal, si bien se les añade un tercer personaje, que los acompaña y desempeña un papel importante en la acción. Fénix es un anciano que ha ayudado a criar a Aquiles y que goza de su entera confianza. Cuenta un largo y pertinente relato sobre Meleagro y los efectos nocivos de la cólera en tiempos de guerra. Además de contribuir a la variedad del poema, el relato ilustra la concepción heroica de la ira que provoca la ofensa del orgullo de un hombre. Incluso se ha creído que Homero se inspiró en parte en la cólera de Meleagro para describir la cólera de Aquiles y que en este punto paga un tributo indirecto a su deuda. No

cabe duda de que la cólera no era un tema infrecuente, tal como lo muestran diversos ejemplos. Fénix eclipsa por algún tiempo a los dos embajadores, pero el plan general es noble y humano.

Entre los relatos arcaicos de la *Odisea* está el del gigante al que el héroe arranca el único ojo que adorna su frente cuando aquel se lo quería comer. Algunas veces, el instrumento utilizado para cegar al gigante es el asador en el que piensa cocinar al héroe antes de comérselo. En la *Odisea* no aparece dicho instrumento, ya que el monstruo se come crudos a los compañeros del héroe, posiblemente porque Homero encontraba esto aún más horrible. No obstante, al parecer conocía la otra versión, puesto que en cierto momento se le desliza en el relato. Ulises calienta un tronco enorme para clavarlo en el ojo del gigante, y todo es sencillo hasta que oímos:

> y ya a punto de arder, aunque verde, la estaca de olivo,
> encendida de brillo [...].
>
> *Od.* IX 378-379

Un tronco de madera se prende si se lo deja el tiempo suficiente en las llamas. Hasta aquí el poeta es impecable; pero, cuando la estaca de Ulises se enciende al rojo y despide un brillo terrible, el poeta no está pensando en un tronco de madera, sino en un asador de hierro, por donde vemos que la otra versión no le era desconocida. Es un detalle ínfimo que no afecta a la historia, pero revela que Homero conocía tantas fórmulas que a veces escogía alguna que no encajaba del todo en el tema que estaba tratando.

Por lo común, Homero percibe las diferencias entre una y otra versión y hace un uso propio. Bastarán dos ejemplos conocidos para demostrarlo. Es sumamente probable que, en poemas más antiguos, Aquiles, tras matar a Héctor, mutilara su cuerpo. Su auditorio debía de conocer y esperar ese final, y Homero se aprovecha de ello. Cuando Aquiles se prepara para enfrentarse a Héctor, cuenta al difunto Patroclo que volverá con las armas y la cabeza de Héctor (*Il.* XVIII 334-335), lo cual significa como mínimo que

lo decapitará. Cuando arrastra el cadáver con su carro, imagina «ignominias» contra él (XXII 395) y un poco más tarde declara su propósito de entregarlo a los perros (XXIII 20-21). Como es lógico, esperamos que cumpla su palabra, sin que por ello se nos pueda tildar de despiadados en exceso, pues Héctor quería entregar a los perros el cadáver de Patroclo (XVII 127) y cortarle la cabeza para clavarla en lo alto de la empalizada (XVIII 177). No debería sorprendernos que la *Ilíada* terminase con la mutilación vengativa del cuerpo de Héctor y, sin duda, así es como concluían versiones anteriores de la historia. Homero, en cambio, sigue un plan distinto, más sutil. Después de sugerir una venganza terrible, hace que Aquiles ceda a las súplicas de Príamo y, de este modo, vaya más allá de la legítima venganza heroica y protagonice una acción mucho más noble y distinguida. La conclusión es una sorpresa calculada y lograda de forma admirable, a partir de una historia convencional que da una pista falsa.

En cierto modo puede verse la misma técnica en los relatos de la *Odisea*, más complejos, pese a que en este caso los cambios vienen impuestos por las circunstancias. Entre los relatos universales del regreso del vagabundo hay una versión según la cual el héroe fue salvado del mar por la hija del rey, con la que posteriormente se casó. Aunque Ulises tiene a Penélope esperándolo en casa y no puede casarse con la princesa, este tema no se podía dejar de lado sin más ni más. Homero, pues, no elude del todo el motivo del matrimonio con la joven Nausícaa. En más de una ocasión se anticipan sus bodas inminentes: las presagian Atenea cuando se aparece en un sueño (VI 33 y sigs.) y la propia Nausícaa cuando pide a su padre que le prepare un carro con mulas de carga para llevar la ropa al río (VI 56-57). Cuando Ulises le dirige un discurso de «sagaces y blandas palabras», termina deseándole que los dioses le otorguen un matrimonio feliz (VI 180-185). Cuando sus siervas lo han lavado y ungido, Nausícaa les dice con encantadora franqueza:

> ¡Ojalá que así fuera el varón a quien llame mi esposo,
> que viniendo al país le agradase quedarse por siempre!
>
> *Od.* VI 244-245

y las instrucciones que le da para que pueda llegar a la casa de ella tienen el decoro consciente de una joven enamorada. Pero el tema no puede seguir adelante. Ulises tiene más cosas que hacer en la tierra de los feacios que coquetear con Nausícaa y, aunque su habilidad en los juegos casa bien con el cortejo de la hija del rey, Nausícaa desaparece de la escena. Se nos ha hecho esperar que pase algo entre ella y Ulises; no que se casen, claro está, pues se interpone Penélope, pero sí que suceda algo, y ocurre en la escena breve y conmovedora en que Ulises se encuentra con Nausícaa cuando lo acaban de bañar y ella le dice:

> Ve, extranjero, con bien: cuando estés en los campos paternos
> no te olvides de mí, pues primero que a nadie me debes
> tu rescate.
>
> VIII 461-463

Ulises le agradece lo que ha hecho por él y ya no se nos dice nada más de ella. La técnica de la «pista falsa» se usa de un modo distinto que en el tratamiento prodigado a Héctor por Aquiles, pero con la misma eficacia. Pese a sus esperanzas, a Nausícaa solo le queda el consuelo de haber salvado a Ulises y de que él lo recordará.

El efecto que las fórmulas tienen en nuestra respuesta a la poesía homérica reviste un interés particular, como ponen de relieve sobre todo los versos y los pasajes repetidos, que nos pueden parecer más adecuados en un lugar que en otro y que, de hecho, han servido para postular diferencias entre poetas buenos y malos. Un caso sencillo es el de algunos símiles. Seguramente no nos importe demasiado que los símiles que comparan a los guerreros con leones, con jabalíes o con lobos aparezcan en más de una ocasión, pues

a fin de cuentas las escenas de batallas se repiten a menudo. Pero podríamos quejarnos en los casos en que un símil que parece deliciosamente exacto y vívido en un lugar se emplea de forma distinta en otro pasaje. Por ejemplo, en *Ilíada* VI 506-511, Paris, en su carrera hacia el campo de batalla, es comparado con un caballo ahíto de cebada en el establo que rompe el ronzal y galopa hacia la pradera de las yeguas. La comparación encaja punto por punto y tiene la ventaja de que el semental en busca de las yeguas se parece al amoroso Paris. En XV 262-268 se aplica el mismo símil a Héctor y, con el primero aún fresco en el recuerdo, nos sorprende y decepciona un tanto, pues en este caso parece menos apropiado. No obstante, plantear las cosas así es erróneo. Hay que juzgar cada símil en su contexto, sin pensar en los otros lugares en que pueda aparecer. De él obtiene su vida y su carácter, y debemos entenderlo de la forma más ceñida posible. Al oír esas palabras sobre Héctor, no tenemos derecho a pensar que es un mujeriego como Paris.

La adaptabilidad de los versos repetidos puede verse perfectamente en un pequeño detalle. Después de un día de duros combates, los troyanos acampan en la llanura de las afueras de Troya (*Il.* VIII 555-558) y sus hogueras son comparadas con las estrellas alrededor de la luna en una noche serena. El símil transmite una calma exquisita después del combate y señala un intervalo antes de la siguiente fase de la acción, en la que Agamenón manda una embajada a Aquiles. Con todo, podemos suponer que, en parte, este pasaje es una fórmula, pues las estrellas no aparecen en su máximo brillo cuando hay luna llena y, en cuanto a la analogía, no hay nada que se identifique con la luna, así como las hogueras son identificadas con las estrellas. Las palabras toman su colorido del marco y lo que importa es la sensación de paz. Más adelante, en XVI 297-300 hay otro símil, que no ilustra una escena de calma, sino una matanza; cuando los griegos rechazan el fuego de las naves son comparados con Zeus cuando disipa una densa nube sentado sobre una montaña, y entonces se repiten dos versos:

> y se descubren todas las atalayas, las cúspides de los oteros
> y los valles, y el inmenso éter se desgarra del cielo.

En sí misma, la comparación es totalmente oportuna. La claridad después de una tormenta merece estos hermosos versos y se beneficia de ellos. Pero su propósito principal es muy distinto del de su aparición anterior. En este caso no se trata de la calma tras la violencia, sino de un fenómeno específico que se produce con las tormentas, de algo radiante, resplandeciente y vasto, pero no tranquilo o pacífico. Los versos estaban a disposición del poeta y se los podía tratar de forma muy distinta, sin que su efecto fuera mayor o menor.

La cualidad camaleónica de los conjuntos convencionales de palabras aparece de formas más modestas. Piénsese en la frase «por poco, no por mucho tiempo», que constituye la segunda mitad de un hexámetro. En la primera aparición de la frase, Tetis la aplica a la brevedad de la vida de Aquiles (*Il.* I 416) y en ella se concentra todo el peso de su muerte predestinada, que atormenta al héroe y a su madre. Luego estas palabras se aplican a Adamante, al que le clavan una pica debajo del ombligo. Jadea como un buey y las palabras de la fórmula usada describen sus últimas boqueadas (XIII 573). Se refieren a la agonía de la muerte, en este caso piadosa porque no dura mucho, y esta es la nota que se transmite. En tercer lugar, la fórmula aparece en *Od.* XXII 473, cuando Telémaco cuelga a las siervas desleales estrechándoles un nudo alrededor del cuello. Agitan sus pies en el aire, pero no por mucho tiempo. Las palabras nos golpean con fuerza y convierten la muerte en horrible y patética a un tiempo, lo que sin duda era la intención del poeta. Una frase adaptable de esta clase incluso puede añadir algo a la acción. Pensemos en el verso «Así habló, y el anciano sintió miedo y acató sus palabras». En sí misma transmite una carga de significado, pero esta adquiere un carácter especial al situarse en un contexto determinado. Se aplica en primer lugar al sacerdote Crises, cuando Agamenón no accede a la libera-

ción de su hija y, con una amenaza velada, le dice que se vaya (*Il.* I 33). Crises queda tan abrumado que no atina a responder, pero se marcha lejos y pide ayuda a Apolo en sus plegarias. Mucho más tarde se dirigen las mismas palabras a Príamo cuando Aquiles, que lo ha tratado con generosidad, le advierte que no lo provoque (XXIV 560). En esta ocasión, al poner de relieve la impotencia del anciano ante el héroe terrible, la frase es de un patetismo casi trágico y añade otro detalle a esta escena maravillosa.

Estas dos frases contienen en sí mismas un pequeño elemento de drama que resulta intensificado cuando se las pone en acción. Otra frase es en sí misma incluso más anodina: «pero él se dio cuenta en sus mientes». Cuando llegan los heraldos enviados por Agamenón para arrebatarle a Briseida, Aquiles conoce su propósito y no tiene necesidad de preguntarlo (*Il.* I 333); esto es lo que afirma la frase, que a la vez plasma la moderación y la cortesía con que Aquiles recibe a sus amigos. Cuando Zeus encuentra en el Olimpo a Hera y Atenea sentadas aparte, sabe que están tramando males y adivina de qué se trata (VIII 446). Está enfadado con ellas y su enfado influye en lo que dice, pero con esta fórmula se efectúa la transición con una gran facilidad. En tercer lugar, cuando Glauco resulta herido y ruega a Apolo que lo sane, el dios responde a su plegaria; Glauco lo sabe y las palabras reflejan su alegría y gratitud (XVI 530). Finalmente, cuando Héctor sabe que Atenea lo ha traicionado y que debe enfrentarse a Aquiles en combate singular (XXII 296), la fórmula expresa el reconocimiento repentino de su fatídica situación y refuerza su decisión de luchar. En estos casos, una única frase breve sirve a propósitos bastante diferentes según el contexto, sin que haya en ello nada forzado o artificial. La frase obtiene su color de la situación y, al ser en sí misma de una claridad y sencillez totales, no choca en modo alguno con la atmósfera emocional específica de cada ocasión.

La adaptabilidad contextual de las fórmulas puede ir aún más lejos y lograr resultados notables a gran escala. Encontramos un

caso llamativo en un verso que, según se dice, Escipión Africano recitó con honda emoción ante la vista de Cartago, pensando que a su debido tiempo Roma sufriría un destino similar:

> Habrá un día en que seguramente perezca la sacra Ilio.

Escipión da a la frase su propio contexto y resulta muy impresionante. En la *Ilíada*, aparece en medio de tres versos:

> Pues bien sé yo esto en mi mente y en mi ánimo:
> habrá un día en que seguramente perezca la sacra Ilio,
> y Príamo y la hueste de Príamo, el de la buena lanza de fresno.

Es un pasaje compuesto con destreza que aparece por vez primera en IV 163-165, cuando Agamenón, después de que los troyanos hayan roto su juramento, proclama, confiado, que, pese a ello, Troya será destruida. Las palabras reflejan su convicción, su certeza de que Zeus no lo abandonará. Sentimos este espíritu en las palabras y no nos equivocamos, pues reflejan los pensamientos de Agamenón. Luego, en VI 447-449 Héctor dice a Andrómaca las mismas palabras, llenas del *pathos* del discurso que le dirige, pues reflejan su certeza de que Troya caerá y de que los dos están, como su hijo, condenados. En este caso la frase expresa un sentimiento noble y fatal y encaja perfectamente en el discurso del que forma parte. Los nombres que para Agamenón identifican a las víctimas de su triunfo designan para Héctor a los hombres que comparten su propia desgracia. La circunstancia de que las palabras sean fórmulas les confiere independencia e integridad. Nosotros añadimos parte del significado y así es como debe ser.

La frase repetida es una parte constitutiva de la poesía oral, y nos equivocamos al decir que una frase está bien empleada en tal lugar y mal empleada en tal otro, o que, si una frase está repetida, un caso debe ser el original y los demás simples repeticiones.

También nos equivocamos al suponer que la frase supuestamente posterior es necesariamente peor que la que aparece antes. Tales distinciones entre el antes y el después son irrelevantes: lo que cuenta es el sentido que, en cada aparición, adquiere la frase en su contexto. Incluso cuando una frase señala un punto culminante en la acción, puede repetirse en otra parte y ser igualmente eficaz. Por ejemplo, cuando Agamenón comienza su ataque contra los troyanos, oímos:

> Cada uno encargó entonces a su auriga sujetar
> los caballos en orden allí, al borde de la fosa.
>
> *Il.* XI 47-48

En ese importante momento, justo antes del ataque, todo debe someterse al orden y la disciplina. En el siguiente canto, cuando Héctor ataca el campamento aqueo, se emplean exactamente las mismas palabras, pero aplicadas a los troyanos (XII 84-85). No obstante, ninguno de estos dos pasajes es un eco del otro: cada uno resulta expresivo en su lugar y está plenamente justificado.

Desde el punto de vista de su contenido, el estilo oral presenta otros problemas. Al haberse formado durante un largo período de tiempo, en las fórmulas han cristalizado costumbres, usos y objetos materiales pertenecientes a diversos siglos. Al parecer, una vez que se encontraba una fórmula para una necesidad, se la continuaba usando aunque la costumbre o la cosa se hubieran extinguido. Puede que no resultara muy claramente comprensible, pero era lo bastante inteligible para satisfacer una necesidad del relato. Luego, con el correr del tiempo y a medida que los aedos iban introduciendo nuevas fórmulas para nuevas costumbres, estas hallaban un lugar junto a las costumbres más antiguas, ya anticuadas, que quedaban conservadas en las palabras y todavía debían de transmitir alguna clase de significado.

El lugar obvio para esa mezcla es el relato de batallas y todo lo relacionado con ellas. Las armas y las armaduras son esenciales para la historia y tienen que resultar inteligibles, aunque en ocasiones pueden ser inusuales y requerir una atención especial. En su tratamiento, la tradición homérica parece reflejar tres períodos sucesivos y preservar algo de cada uno de ellos. En la más remota distancia se encuentra la armadura del siglo XIV, de la que sobreviven reliquias dispersas en fórmulas acuñadas en esa época. En aquel tiempo la principal defensa de un soldado era un gran escudo que le protegía el cuerpo entero y tras el cual arrojaba las picas, sin llevar armadura en el cuerpo. De origen minoico, también se lo encuentra en la civilización micénica. Homero muestra indudables huellas de él en el escudo de Ayante, que es «como una torre» (*Il.* VII 219; XI 485; XVII 128) y lo emplea de forma consecuente. Sin duda, este escudo pertenecía a Ayante desde el comienzo y continuó siendo su atributo cuando las costumbres habían cambiado. Pero pueden verse rastros más leves de este escudo también en otros casos, cuando se dice que un guerrero «andaba con pasos menudos, disimulando los pies bajo el escudo» (*Il.* XIII 158, 807; XVI 609); o cuando se le aplica el epíteto «que le llegaba a los pies» (XV 646); o cuando se dice que un guerrero tropieza con él al correr (XV 645-646). Estas fórmulas son útiles para el relato y su sentido no es examinado con demasiada atención. Son perfectamente inteligibles y encajan en su contexto. El arte micénico a veces representa un casco de colmillos de jabalí, dientes que con frecuencia se han encontrado en tumbas. Este casco, común en su época, al parecer dejó de usarse hacia el 1300, pero las palabras conservaron reminiscencias de él. Se hace una descripción precisa de este casco cuando Ulises emprende operaciones nocturnas (X 261-265). En el marco en que aparece es una reliquia y una rareza, y es difícil que el poeta hubiese visto un ejemplar real. Es más probable que la tradición hubiera conservado una fórmula descrip-

tiva del casco y que se considerase una pieza especial que debía reservarse para las ocasiones excepcionales. Es la pieza de armadura más antigua que encontramos en los poemas y aparece una sola vez.

Una segunda fase comenzó históricamente hacia el 1300, cuando los griegos micénicos reformaron el sistema de su armadura distribuyendo el peso de forma más equilibrada, con vistas a una mayor movilidad. El escudo de gran tamaño desapareció y sus funciones fueron asumidas por un escudo menor, redondo, una especie de coraza y grebas. Es la armadura de la época heroica que establecieron los predecesores de Homero y que este suele plasmar en sus descripciones. El escudo suele ser «redondo» o «bien equilibrado»; los guerreros llevan una coraza que a veces es de metal y nunca es explícitamente de otra cosa, salvo en el caso de Ayante, hijo de Oileo (II 529), y de algunos aliados de los troyanos (II 830), cuyas corazas son de lino. Los aqueos son llamados «de buenas grebas» o, menos frecuentemente, «de broncíneas grebas», lo cual era cierto en el siglo XIII pero no volvió a serlo hasta el siglo VII. Homero no está seguro de cómo se usaban las grebas y les saca poco juego. Que todas las armas fueran de bronce era una exigencia de la tradición que Homero cumplía a rajatabla, tanto con las armas consideradas por separado como en epítetos generales como «de broncíneas corazas» (IV 448; VIII 62) o «de broncíneo casco» (V 699; VI 398, etc.) o «de broncíneas carrilleras» del casco (XII 183; XVII 294; XX 397). Homero conoce el hierro y el comercio de este material (*Od*. I 184), pero lo limita a las herramientas y nunca lo emplea para las armas. Sin embargo, sabe, por su propio mundo, que es un material de destrucción, pues emplea la fórmula «es el hierro quien tira del hombre» (XVI 294; XIX 13), que significa que la mera visión de las armas incita a los hombres a usarlas. Homero va contra su propia época en su empleo consecuente del bronce y da a entender que tal cosa es indispensable en cualquier concepción de la edad heroica.

El tratamiento de los muertos en Homero seguramente deba mucho a la tradición poética. Normalmente eran incinerados, como Anticlea, madre de Ulises, dice que lo fue ella (*Od.* XI 220), y en el canto XXIII de la *Ilíada* se describe extensamente la cremación de Patroclo. Con todo, hay algunas alusiones a otro uso. En primer lugar, Héctor emplea una palabra en general (*Il.* VII 85), y específicamente para Sarpedón (XVI 456, 674), que al parecer significa «embalsamar». Esto se correspondería con la costumbre micénica; Schliemann encontró restos de un cuerpo embalsamado en la tumba de fosa V de Micenas. También parece que en este proceso se utilizaba la miel, lo cual explicaría por qué, cuando Patroclo es incinerado, se colocan junto a su pira funeraria dos ánforas de miel y aceite (XXIII 170), y el propio Aquiles fue quemado «aromado de ungüentos y miel dulce» (*Od.* XXIV 67). Son las alusiones más simples y parecen indicar que Homero no conocía realmente la técnica del embalsamamiento. La tradición conservaba ecos de esta costumbre, pero significaban poco para Homero. Lo que él entendía era la cremación.

Es sorprendente que sea así, pues al parecer la cremación fue inusual salvo entre el 1200 y el 800. Apenas existía antes de este período y después se dejó de usar. El empleo de esta técnica por parte de Homero indica que la tradición heredada por él ganó fuerza en ese período. Es muy posible que el Ática, patria del pueblo jónico antes de la emigración al Asia Menor, fuera una fuerza poderosa en el desarrollo de los poemas heroicos y la fuente primaria para algunas fórmulas. Como mínimo, era un lugar en el que la cremación se practicaba durante esa época oscura, circunstancia que pudo estimular la creación de fórmulas relativas a la cremación y aplicables, por tanto, a cualquier funeral. Las intrusiones de su propia época, en la que el entierro era común, son pocas y débiles, pero merecen una mención. Menelao se retrasa en su regreso a casa desde Troya por culpa de la muerte de su piloto, «por dar tierra al amigo y hacerle los fúnebres dones» (*Od.* III 285).

Ahora bien, así como se enterraban cadáveres debajo de túmulos, nada impedía que se enterrasen también las cenizas, como se hizo con las de Héctor (*Il*. XXIV 797 y sigs.), Elpénor (*Od*. XII 11 y sigs.) y Aquiles (*Od*. XXIV 76 y sigs.).

Homero refleja el estadio de la tradición en que los temas del repertorio de la poesía heroica, como los funerales, habían sido sistematizados y adaptados a una fase determinada de la cultura; una vez que se les habían adjudicado ciertas palabras, estas podían ser utilizadas de nuevo. La idea de la incineración tampoco debía de crear dificultades a quienes nunca la habían presenciado pero fácilmente podían imaginarla. Sin duda, la tradición conservaba elementos de una época anterior que enriquecían las descripciones de los funerales, las cuales reflejaban la costumbre real de la época micénica. En la pira de Patroclo, Aquiles sacrifica cuatro caballos, nueve perros y doce jóvenes troyanos (*Il*. XXIII 171 y sigs.). Es una acción tremenda y Homero no solo la describe con todos los pormenores, sino que, en lo tocante a los doce troyanos, la cuenta anticipadamente (XVIII 336; XXI 27 y sigs.), como si fuera algo muy especial y característico de la furia de Aquiles. De hecho, así es como explica Homero un elemento escabroso de la tradición. Por las tumbas de Dendra, Ásine y Micenas sabemos que, antes del 1200, se practicaron sacrificios humanos. De la realidad pasaron a la tradición y Homero se da maña para explicarlos humanamente. Los perros eran enterrados con sus dueños en casi todas las épocas y no requieren mayor atención; los caballos fueron sacrificados en el continente a lo largo de toda la época micénica. La tradición era firme y estaba basada en la realidad; Homero o algún predecesor la alteran sustituyendo solamente la cremación por el entierro. Incluso es posible que tuviera noticia de que en su propia época se conservaban costumbres excepcionales en la periferia del mundo griego. En Chipre, Salamina y Enkomi se hicieron sacrificios, sin exceptuar los humanos ni los de caballos, hasta mediados del siglo VII. Chipre, colonizado por aqueos

hacia el 1200, conservó algunas de sus costumbres durante mucho tiempo. No es imposible que Homero las conociera y que así se viera reafirmado en su tratamiento de los funerales heroicos.

En otros asuntos de menor importancia pueden apreciarse distintos niveles temporales, por lo que podemos suponer que Homero sigue la tradición sin preocuparse demasiado por lo que significa y, sin duda, sin hacerle concesiones especiales. Lo vemos en las dos maneras distintas de tomar a las mujeres en matrimonio: una de ellas consistía en pagar el precio de novia por una mujer; la otra, en pedir una dote con ella. A la primera clase pertenecen los casos de Héctor, que sacó a su mujer de la casa de Eetión «cuando le dio una incontable dote» (*Il.* XXII 472); Ifidamante, muerto antes de que le entregaran a su esposa «pese a lo mucho pagado por ella» (XI 243), y Otrioneo, que pretendía casarse con Casandra y, en lugar de pagar por ella, prestó servicio gratuito en la guerra (XIII 366). No otro es el método de los dioses. Cuando Afrodita es infiel a Hefesto, este jura que la mantendrá aprisionada hasta que el padre le devuelva lo que le pagó por ella (*Od.* VIII 319). Sin embargo, Homero también conoce un sistema bien distinto. Laótoe, que se casa con Príamo, fue entregada al novio con una gran dote de su padre (*Il.* XXII 51) y una dote promete Agamenón a Aquiles al ofrecerle una de sus hijas (IX 146 y sigs.). El precio por la novia y la dote son dos cosas muy distintas. Es posible que el primer sistema fuera el más antiguo y procediera de un tiempo en que escaseaban las mujeres, porque a muchas de ellas las abandonaban después de nacer. Su valor se calculaba en reses y recibían nombres como Alfesibea («ganadora de reses»), Ferebea («portadora de reses») y Polibea («que vale muchas reses»). Una mujer hermosa exigía un precio elevado y Aristóteles comenta que en la Grecia primitiva los hombres «se compraban las mujeres unos a otros» (*Política* 1268b 19-20).*

* Aristóteles, *Política*, trad. de Manuela García Valdés, Madrid, Gredos, 1994, pág. 87. (*N. del t.*)

Cuando dejó de ser frecuente la costumbre de abandonar a las mujeres tras el nacimiento, los padres podían librarse de ellas pagando un precio a los hombres que las pretendían.

Es verosímil que los dos sistemas se solaparan en una sociedad y que prevaleciera uno u otro según las circunstancias locales, pero en general parece que el precio por la novia sea más primitivo que la dote. Tal es la costumbre seguida por los dioses y su conocimiento pudo sobrevivir gracias a la importancia de algunos matrimonios en una sociedad heroica. El asunto no reviste una gran importancia y es lógico que la tradición no sea coherente al respecto y permita la existencia de dos conjuntos de fórmulas rivales. El propio Homero tampoco es muy claro sobre el particular. Cuando Atenea establece las normas para los pretendientes de Penélope, dictamina que deben hacerse regalos en abundancia, «cuantos cumple ofrecer por la hija querida a los suyos» (*Od.* I 278), y, al decirle a Telémaco lo que debe hacer con su madre, Eurímaco propone lo mismo con palabras muy parecidas (II 197). El contexto no deja ninguna duda de que Penélope debe aportar una dote consigo, en lo cual podemos ver las condiciones propias de la época de Homero. Pero la palabra que emplea en los dos pasajes es *eëdna*, que significa «precio de la novia». No deja de haber cierta confusión y es posible que, al acuñar unas palabras para la dote que se ajustaran al lenguaje tradicional, algún aedo, incluso Homero mismo, utilizara el antiguo término de «precio de la novia» en el sentido nuevo de «dote». La palabra no resultaba muy común y podía pensarse con facilidad que se refería simplemente a las transacciones económicas relativas al matrimonio.

Estos tres casos (armadura, cremación y economía matrimonial) demuestran en orden decreciente de importancia cómo una costumbre alterada se podía adaptar a la poesía a la vez que conservaba hasta cierto punto su antiguo carácter. Cuanto más importante es la costumbre, más rigurosa es la atención que le dedica Homero.

Los diferentes estratos de costumbres y objetos en los poemas homéricos reflejan el largo proceso de su desarrollo. En general, podemos distinguir tres períodos, cada uno de los cuales hace su contribución. El primero y más antiguo procede de la civilización micénica y alcanza su conclusión histórica hacia el 1200. La guerra de Troya pertenece a este período, en el que la posteridad sitúa la edad heroica; sobreviven de él algunos recuerdos congelados en fórmulas verbales, que, sin ser demasiado numerosas, salvo en lo relativo a las batallas, son muy características y auténticas. En general, parecen haber sobrevivido por su interés intrínseco, por la luz que arrojan sobre este o aquel aspecto de la edad heroica. Algunos de ellos son los de las empuñaduras de espada tachonadas de clavos de plata (*Il.* II 45; III 334; XVI 135), la orfebrería de plata con incrustaciones de oro y esmalte en el escudo de Aquiles, los palacios con plantas superiores y habitaciones que se abren a vestíbulos y patios, los recintos abiertos para dioses en lugar de los templos techados, la copa de Néstor con sus imágenes de palomas (*Il.* XI 632 y sigs.) y el trono de marfil y plata de Penélope (*Od.* XIX 55). Más notable resulta el conocimiento de Tebas (*Il.* IX 381-383) tal como era en el siglo XIV, antes de que los extranjeros fueran expulsados de Egipto, y casi a la misma época hace referencia el consejo excepcional de Néstor de que los carros se usaran no solo para el transporte, sino también para atacar a las filas enemigas, como sucedió en la batalla de Kadesh en 1288 entre los hititas y los egipcios. No son más que restos de un pasado remoto, pero refuerzan la descripción coherente de las armas y la armadura del período micénico tardío y la impresión general de unos reinos fuertes y ricos.

El segundo período comprende lo que podría llamarse Edad Oscura de Grecia, entre *circa* 1200 y *circa* 800. Fue entonces cuando el sistema micénico se dividió y de la confusión general nació lentamente una nueva Grecia, cuando los colonos del continente llevaron sus tradiciones a ultramar, a Jonia, cuando la antigua es-

critura oficial se perdió y la escritura cayó en el olvido. El canto heroico, nacido en la época micénica, debió de desarrollar plenamente su carácter como registro de un pasado glorioso y de hombres y acontecimientos aureolados. Se debió de enriquecer, ampliar y adaptar en gran medida el estilo épico acuñando nuevas fórmulas y preparándolo para el tratamiento de nuevos temas. Inevitablemente se admitieron nuevos elementos de la propia época, pero no son de importancia primordial, y sin duda los cantores honraban el pasado por encima del presente. Son elementos propios de esta época el uso de carros como medio de transporte entre diversos puntos del campo de batalla, el que los guerreros llevaran dos lanzas ligeras como las representadas en los vasos geométricos, la mezcla de pueblos, incluidos los dorios, en Creta (*Od.* XIX 172-176), la idea de que Egipto está tan lejos que incluso las aves tardan un año en llegar hasta allí atravesando el mar (III 320-322), el papel desempeñado por los fenicios como ubicuos comerciantes y traficantes de esclavos. No es mucho, pero no deja de ilustrar el modo en que la poesía heroica griega se desarrolló tomando nota de su propio tiempo para completar el pasado y otorgarle una mayor realidad.

El tercer período abarca, aproximadamente, el siglo en el que se compusieron los poemas homéricos. Si los poemas proceden de la última parte de ese período, podemos fecharlo entre el 800 y el 700, o más tarde. Fue un período de grandes cambios, que entre muchas otras cosas vio la introducción del nuevo alfabeto griego. Los poemas no dicen nada sobre esta circunstancia y, en la única referencia que de ella hacen, la escritura aparece como algo remoto y misterioso, como ciertamente debía de parecer el alfabeto micénico en la Edad Oscura (*Il.* VI 168-169). Esta época introduce en los poemas algunos rasgos propios: la riqueza del santuario de Apolo en Delfos (IX 404-405), la imagen sedente de Atenea (VI 303), los trípodes con ruedas de Hefesto (XVIII 373 y sigs.), la primera aparición de la falange hoplita en una batalla (XIII 130 y sigs.;

XVI 214 y sigs.), la Górgona en el escudo de Agamenón (XI 36), posiblemente el broche de Ulises con sus dos vainas o canutos (*Od*. XIX 226 y sigs.). Los diversos estratos culturales en los poemas proceden de las distintas épocas en las que la tradición llevó a cabo su obra de asimilación y creación. Encontramos inevitables incoherencias y contradicciones entre usos de diversos momentos, pero la confusión no es muy grande. Pese a que la larga sucesión de poetas introdujo muchos cambios e innovaciones en el repertorio de los detalles materiales, se mantuvo una apariencia general armoniosa. No trataron de adaptarlo todo a una única época, pasada o presente, sino que presentaron un cuadro lo bastante coherente e inteligible para servir de sólido trasfondo a las acciones heroicas.

4
RECURSOS COMPOSITIVOS

El poeta oral debe captar y mantener por todos los medios la atención de su auditorio. Para ello, tiene que omitir muchas cosas que un poeta letrado podría considerar necesarias y emplear ciertos recursos para que su relato sea fácil de seguir. Su tarea es lograr que todas las acciones resulten tan nítidas como sea posible y no cargarlas con reflexiones secundarias. Para asegurarse de que sus oyentes le siguen, tiene, por así decirlo, que confiarse a ellos y actuar presuponiendo que saben cuanto sabe él y no hace falta detenerse en aclarar numerosos aspectos secundarios de la historia. Se trata de un ardid, pues el poeta no los explica, pero espera que los oyentes los entiendan a medida que avanza, y actúa como si ya hubiera hablado de ellos. Se necesita algo así para evitar preguntas y aclaraciones en medio del relato, para cautivar al público y volverlo receptivo. El método de Homero consiste en hacer que los oyentes participen en su creación aportando ciertas explicaciones que, de otro modo, interrumpirían el flujo de la narración. Como dijo el erudito alejandrino Aristarco: «El poeta dota a sus personajes heroicos del conocimiento que él mismo posee» (escolio BT ad XVI 844).

Con ello se evitan muchos problemas. Los oponentes en el campo de batalla se conocen, y, aunque tal cosa resulta perfectamente natural en el décimo año de la guerra, no es menos necesario en el primero, si de lo que se trata es de ahorrarse demasiadas introducciones. Esténelo conoce a Pándaro (*Ilíada* V 246), Diomedes conoce a Dolón (X 447), Ayante y Menelao conocen a Arquílo-

co y Euforbo (XIV 472; XVI 850). Cuando Idomeneo y Aquiles se regocijan de las muertes de Otrioneo e Ifitión, conocen los detalles de sus vidas, que el poeta acaba de relatar (XIII 374-376; XX 381-385). Es algo que apenas llama la atención, pero la misma técnica se utiliza de forma más sutil cuando un personaje habla sabiendo algo de lo que no puede tener conocimiento. Aquiles no puede saber que Crises ha rogado a Apolo (I 380), ni Diomedes que Aquiles no cumplirá su amenaza de poner rumbo a casa al día siguiente (IX 701-703). Incluso los dioses están sujetos a este tratamiento. Calipso le dice a Ulises que construya una balsa, pues así se lo ha ordenado Zeus por mediación de Hermes, pero en realidad Hermes ha omitido esta parte del mensaje (*Odisea* V 33; V 112).

A veces este recurso cala hondo en la trama y revela su utilidad. En el inframundo, los fantasmas de Anticlea, madre de Ulises, y de Agamenón hablan de Telémaco como si fuera un hombre hecho y derecho, aunque no puede tener más de trece o catorce años (*Od*. XI 185-VII 449). El auditorio, que ya conoce bien a Telémaco, piensa que es un joven y, como nada se gana con interrumpir el relato, se lo presenta como tal. Cuando Eumeo dice a Penélope que el mendigo (Ulises disfrazado) ha pasado tres días enteros en su hato (XVII 515), en realidad ha pasado cuatro, pero él recuerda los tres que han estado llenos de acción y conversaciones, mientras que en el cuarto no ha ocurrido nada. Por eso se lo omite discretamente. El poeta nunca deja de tener presentes los peligros de decir demasiadas cosas y adapta su relato a la necesidad de mantener la atención de su auditorio.

Homero intenta que la narración fluya sin obstáculos, y es de notar que, cuando ciertas acciones son necesarias para el argumento, pero no resultan demasiado atractivas, las complementa con otra que sucede al mismo tiempo y reviste mayor interés. Todo indica que se daba cuenta de que era una ocasión para lograr efectos que de otra forma no podría introducir. En el libro III de la *Ilíada* la narración se demora en el momento en que Héctor

envía heraldos a Troya para preparar el duelo entre Paris y Menelao. Homero aprovecha el lapso para presentar a Helena sobre la muralla de Troya, desde donde va diciéndole a Príamo la identidad de los jefes aqueos (121-244). Después, los heraldos están preparados para los sacrificios y los juramentos. En el libro VI, Héctor debe dirigirse a Troya para organizar una ofrenda a Atenea, y en el intervalo Homero introduce un diálogo delicioso entre Glauco y Diomedes (119-236). Inmediatamente después, volvemos a la visita a Troya realizada por Héctor. En el libro XXIII, Aquiles, que ha matado a Héctor, prepara la pira para el cadáver de Patroclo, pero Homero no aborda el episodio sin dilación. La noche anterior a la ceremonia, Aquiles cae por fin en un profundo sueño, en el que se le aparece Patroclo. Así se llena la laguna temporal, pero también se consigue mucho más (62-102). El sueño constituye la despedida de los dos amigos, que no se había producido cuando Aquiles había enviado a Patroclo a la batalla y a la muerte en el libro XVI. En casos como este, Homero aprovecha la oportunidad de introducir un nuevo tema, que es importante en sí mismo y que merece la atención que le otorga.

El poeta mantiene la atención del auditorio con la veracidad y solidez de su relato, y para ello despliega una invención constante y vigorosa, en particular mediante pequeñas pinceladas que apenas afectan a la historia. No hay ninguna necesidad de pensar que estas proceden de una masa amorfa de leyendas o incluso de otros poetas. Su tarea consiste en animar un relato tan repleto de personajes que estos fácilmente podrían llegar a resultar pálidos o tediosos. Así sucede sobre todo en las escenas de batalla, donde hay muchos muertos o heridos y es necesario detenerse un momento en cada uno. Tal cosa se logra mediante pequeños retazos de información. Axilo vive en Arisba y saluda a todos los que pasan por el camino (*Il.* VI 13-15); Megete lleva una coraza traída de Éfira (XV 530 y sigs.); Ifitión nació en una rica tierra al pie del nevado Tmolo (XX 382 y sigs.); la sacerdotisa

Teano ha criado al bastardo Pedeo (V 70); Príamo había concedido la mano de Casandra a Otrioneo, muerto por Idomeneo (XIII 361-369); Menestio, uno de los mirmídones de Aquiles, es hijo de un río y nieto de Peleo (XVI 173 y sigs.); Ifidamante, hijo del troyano Anténor, ha sido criado en Tracia y ha viajado en doce naves a Troya, donde le da muerte Agamenón (XI 221 y sigs.). Incluso en la *Odisea*, donde no hay campo de batalla, no faltan estos pequeños toques. Egiptio está encorvado por la edad y su hijo ha sido devorado por los cíclopes (II 15 y sigs.); Elpénor no era esforzado en la guerra ni sano de juicio (X 552-553); en Feacia solo había un hombre más bello que Euríalo (VIII 115-117). Sin duda, estas pinceladas son invenciones concebidas para dotar de interés a los personajes menores.

Guiado por el mismo espíritu, Homero introduce pequeños detalles de acción que dan vida al relato. Con ello sugiere que en una situación hay más cosas que las que se ven a simple vista. No hay que suponer que dichos detalles proceden de otra versión de la historia. Sin duda, hubo muchas, pero los casos que ahora nos ocupan tienen una clara unidad de propósito y están donde les corresponde. Así, antes de su duelo con Paris, Menelao insiste en la sanción de los juramentos, pues no se puede confiar en los hijos de Príamo (*Il*. III 106). El objetivo de esos toques es infundir vivacidad a lo que de otro modo no dejaría de ser un motivo trillado, y en este contexto resulta humano y convincente. En el Olimpo, Hera habla de sus problemas para reunir una hueste que luche contra Príamo (IV 25 y sigs.). Desde luego, este detalle puede referirse a la conexión de Hera con Argos y proceder de otro ciclo, pero ocupa un lugar en el que desempeña una función adecuada, al imprimir mayor fuerza al llamamiento a la lucha contra los troyanos. Análogas invenciones circunstanciales aparecen cuando Andrómaca le dice a Héctor que los aqueos han atacado Troya en tres ocasiones en un punto determinado (VI 435 y sigs.); o cuando Eneas se queda atrás porque está enfadado con Príamo

(XIII 459 y sigs.); o cuando Aquiles dice que su madre predijo la muerte de Patroclo (XVIII 9); o cuando la nave feacia que transporta a Ulises llega al puerto de Forcis en Ítaca porque los marineros ya han estado allí (*Od*. XIII 113); o cuando Antínoo dice que no hay hombre comparable a Ulises porque lo recuerda de la infancia (XXI 95). Estos pequeños toques refuerzan la impresión de un mundo poblado de acontecimientos alrededor de la historia principal, y tal es su propósito. No hay por qué ver en ellos otra cosa o considerarlos algo más que detalles artísticos.

Como el poeta compone a gran escala, en ocasiones señala aspectos importantes por adelantado, a modo de presagios o profecías. El objetivo de este método no tiene por qué ser otro que el de mantenernos informados de lo que va a suceder, como cuando Atenea le dice a Aquiles que recibirá una triple recompensa —un eufemismo— por el trato que Agamenón le ha dispensado (*Il*. I 213 y sigs.), o el poeta anuncia que ha llegado el momento de que Ulises vuelva a casa (*Od*. I 16 y sigs.). Las anticipaciones también pueden referirse a un futuro inmediato, como cuando oímos que Héctor prenderá fuego a las naves aqueas (*Il*. XV 596 y sigs.), o Penélope ruega que su hijo se salve y el poeta añade: «y la diosa escuchó su plegaria» (*Od*. IV 767). Por otro lado, en ocasiones se muestra que las esperanzas de los hombres son vanas. Cuando Agamenón desea tomar Troya al día siguiente, o cuando los aqueos y los troyanos tienen la esperanza de que el duelo entre Menelao y Paris ponga fin a la guerra, se dice claramente que sus deseos quedarán insatisfechos: «pero aún no iba a cumplir su plegaria el Cronión» (*Il.* II 419; III 302). Episodios impresionantes y fundamentales, como la muerte de Patroclo y la matanza de los pretendientes, se anuncian en más de una ocasión, y cada vez se subraya el carácter trágico o siniestro de lo que va a suceder. La muerte de Patroclo se menciona por primera vez cuando, a la llamada de Aquiles, sale de su tienda y se nos dice: «así dio comienzo a su desgracia» (*Il*. XI 604). Después, Zeus le

dice a Hera que Héctor dará muerte a Patroclo (XV 65-66). Más adelante, cuando le ruega a Aquiles que le deje ir a la batalla, el poeta subraya la importancia del acontecimiento:

> Así habló suplicando el muy insensato; pues su destino
> era el de suplicar para sí mismo la muerte cruel y la parca.
>
> XVI 46-47

Por último, cuando Aquiles ruega a Zeus que los troyanos sean apartados de las naves y Patroclo regrese sano y salvo, se nos dice que Zeus le concedió lo primero pero le negó lo segundo (*Il.* XVI 248-252). Otro tanto sucede con los pretendientes. El primer presagio de su ruina se produce cuando Atenea le dice a Telémaco que Ulises volverá con certeza (*Od.* I 203); luego vuelve a decirse en la asamblea de los habitantes de Ítaca, cuando el vaticinador Haliterses interpreta la acción de las aves (II 163 y sigs.); Menelao dice que Ulises echará sobre ellos su triste destino (IV 333); Teoclímeno ve un presagio de ello en un águila que caza a una paloma (XV 525) y lo profetiza con palabras oscuras y espléndidas cuando los pretendientes beben el vino y pierden el juicio durante unos momentos (XX 351 y sigs.). Los presagios ayudan a dar unidad a un relato largo, pero también incrementan la tensión de algunos episodios principales, que ganan al ser anunciados con antelación.

Aristarco señaló que Homero emplea el recurso de «colocar lo último delante» (*Ox. Pap.* 1086 en II 763), conocido también por Cicerón (*Cartas a Ático* I 16 1). Dicho de otro modo, cuando se plantea una serie de cuestiones o se da una lista de instrucciones, las respuestas y los resultados se ofrecen exactamente en el orden inverso. Se aprecia en ello una comprensión muy fina de la psique humana, que se aferra a lo último que ha oído y luego va hacia atrás. En absoluto se trata de un recurso exclusivamente homérico, pues abunda en la poesía heroica de otros países y épocas. En

una composición yugoslava, el sultán ordena que el día del Ramadán ningún hombre beba vino, vista de verde, ciña espada o baile con mujeres; a continuación nos enteramos de que Marko, el hijo del rey, baila con mujeres, ciñe una espada, viste de verde y bebe en el Ramadán. Mucho más complejo es el caso de la versión asiria del *Gilgamesh*. Gilgamesh desea invocar el espíritu de Enkidu, un compañero muerto. Astutamente pregunta cómo lograr que el espíritu no lo atormente y se le da una larga lista de instrucciones, que desobedece exactamente en el orden inverso al de su enumeración. Homero emplea este recurso de varias formas. Cuando al final del catálogo de las naves aqueas pregunta *a*) quién era el mejor guerrero y *b*) quién tenía los mejores caballos, responde en orden inverso que *a*) los mejores caballos eran los de Eumelo (*Il.* II 763-767) y *b*) el mejor guerrero era Ayante, al menos mientras Aquiles se abstuviera de entrar en la batalla (II 768-769). Se trata de un caso muy sencillo, pero Homero, como el autor del *Gilgamesh*, sabía utilizar el recurso para cumplir un propósito más refinado. Cuando Ulises habla con el espíritu de su madre, le hace siete preguntas sobre su muerte y ella le responde en el orden exactamente inverso, hasta llegar a una culminación espléndida:

> No acabó mi existencia en palacio la gran flechadora,
> la de tiro infalible, lanzando sus blandas saetas,
> ni cayó sobre mí enfermedad como aquellas que suelen,
> en fatal consunción, arrancar de los miembros el alma;
> no, mi Ulises, mi luz, fue mi pena por ti, fue el recuerdo,
> fue tu misma bondad quien dio fin a mi gozo y mi vida.
>
> *Od.* XI 198-203

Con el mismo ingenio, el recurso ayuda a presentar a Ulises a los feacios, sin revelarles todavía su identidad. La reina Areta le pregunta, cuando llega a su palacio, *a*) quién es, *b*) dónde ha obtenido su ropa y *c*) si no ha dicho que llegó a esas tierras errando a través

de las olas. Ulises responde primero la última pregunta y a continuación explica que ha sido la hija de la reina quien le ha dado ese atavío, pero a la tercera pregunta no se le da respuesta hasta mucho más adelante, y los feacios deben permanecer en la ignorancia mientras él les causa una honda impresión.

La poesía heroica corre el riesgo de hacerse monótona porque en gran medida está compuesta en una sola tonalidad y trata abundantemente de acciones violentas. Estas tienen un atractivo propio, pero se necesita algo para arrojar sobre ellas una luz distintiva y revelar cualidades insospechadas. Cumplen esta función los símiles, presentes en casi todos los ejemplos de este género poético. Un símil es una metáfora ampliada y simplificada. La metáfora expresa lo que no puede decirse plenamente mediante una afirmación directa; el símil ilumina una afirmación directa atrayendo la atención sobre aspectos especiales de ella. En la poesía oral heroica, los símiles suelen ser breves y marcados, como cuando en el *Gilgamesh* el héroe llora por su compañero muerto «como una leona despojada de sus cachorros», o en el Diluvio los cadáveres pueblan los mares «como huevas de pez», o los dioses acuden a un sacrificio «como moscas». En las composiciones yugoslavas las mujeres se lamentan «como cuclillos» o silban «como una serpiente furiosa», mientras que los guerreros son «como carbones encendidos» o «manadas de lobos de montaña»; los ojos atraviesan la oscuridad «como un lobo que merodea a medianoche» o un caballo corre «como una estrella por los cielos despejados». Los kirguizos suelen comparar a los guerreros con leopardos, camellos, tigres u osos; las palabras son como halcones; los ojos de una mujer brillan como espejos. Para los calmucos, el rostro de una mujer es como la luna llena, el polvo se eleva como las nubes blancas en el cielo, un héroe es hermoso como una reunión de amigos. En todas partes cabe encontrar ejemplos que ilustran la capacidad de una imagen desligada del contexto inmediato para introducir una nueva nota en una com-

posición recitada. Estos símiles suelen ser breves y en Homero aparecen con frecuencia. Un escudo es «como una torre», lo que significa que es micénico y la imagen procede de un pasado lejano. Tetis surge del mar «como neblina» (*Il.* I 359); Apolo desciende «como la noche» (I 47); los guerreros son «como leones o jabalíes» (V 782-783; VII 256-257). Esta es la forma más simple, la que encontramos en otros países y tal vez la más antigua en Grecia, dado que se trata de un modo natural de expresar una semejanza. Presupone una identidad entre objetos heterogéneos. Por un momento vemos algo bajo una nueva luz, y una vez afianzada la técnica es natural desarrollarla y enriquecerla.

Homero evita dos variedades de los símiles que encontramos hasta cierto punto en otras partes. La primera es el llamado «símil negativo», por el que se inclinan los pueblos eslavos y en el que la individualidad de una persona o de una acción queda subrayada mediante la afirmación de que *no* es determinada cosa, aunque pudiera pensarse lo contrario. La segunda es la rápida acumulación de símiles breves en un solo punto, como cuando Gilgamesh censura a la diosa Ishtar con nueve comparaciones cortas y ofensivas, o un poeta kirguizo elogia a una mujer enumerando brevemente siete de sus bellezas. Homero se abstiene de emplear esos recursos, pero es muy raro encontrar en otra parte lo que él cultiva con predilección, el símil desarrollado a lo largo de seis o siete versos. Para ello, empieza describiendo una escena o una acción sugerida por lo que sucede en el relato, y a continuación crea una pequeña estampa con todos sus detalles, que vale tanto por sí misma como por lo que ilustra.

Esta clase de símil tiene ciertos paralelos estrechos en otros ejemplos de poesía oral heroica y parece un recurso específicamente griego que Homero encontraba muy atractivo. Empieza describiendo una escena sugerida por la acción principal, pero, una vez puesto en marcha, suele cobrar autonomía y perder contacto con lo que pretende ilustrar. Por ejemplo, cuando los dioses

mandan a Hermes para que se presente ante Calipso en su remota isla, este toma su bastón y, estribando en Pieria, salta hasta el mar:

> Resbaló sobre el agua después como el ave marina
> que a través de los senos medrosos del mar infecundo
> busca peces y baña en la espuma sus alas espesas.
>
> *Od.* V 51-53

La comparación parte del hecho de que Hermes sobrevuela las olas como un ave marina, pero la imagen se prolonga y el ave buscando peces o mojándose las alas no ilumina en modo alguno la acción de Hermes. De nuevo, cuando hieren a Menelao en el muslo, el efecto visible de la herida queda delineado cuidadosamente:

> Como cuando tiñe el marfil de púrpura una mujer
> meonia o caria para el arnés de un tiro de caballos;
> está guardado en la habitación, y lo desean muchos
> cocheros llevar, pero es galardón reservado para el rey
> por ser a la vez ornato del caballo y loa del conductor.
>
> *Il.* IV 141-145

La comparación ofrece únicamente un efecto visual, el aspecto de una herida abierta, y hasta ese punto es oportuna y llamativa. Pero el resto no guarda relación alguna con la herida, que ni despierta envidia ni causa deleite. Homero suele dejar que el símil avance guiado por su propia lógica una vez que ha cumplido su objetivo principal, y con ello introduce un elemento nuevo en el relato. Por un momento, nuestra atención se desvía de la sangre y la violencia de la batalla a otro orden de cosas. El recurso es tan frecuente en Homero que suponemos que necesitaba los símiles, cuando menos, para verter en ellos una clase de poesía que no encajaba fácilmente en el relato principal, y que esa es la razón por la que los desarrollaba con tanta amplitud.

Los símiles de Homero nunca proceden del pasado legendario, a diferencia de sus principales historias, y apenas beben del mito o de la teología. El único ejemplo de lo primero ocurre cuando los lamentos de Penélope se comparan con los de la «hija de Pandáreo», el ruiseñor, por su hijo, Ítilo (*Od.* XIX 518-523). El símil más cercano al terreno de la teología es la comparación de un héroe con Ares o «Señor del grito de guerra» (*Il.* XII 130; XX 46; II 651; VII 166; VIII 264; XVIII 259). El pecho de Agamenón se parece al de Poseidón y sus ojos y su cabeza recuerdan a los de Zeus (II 478-479). Pero, salvo en estos casos excepcionales, se evita a los dioses y los símiles de Homero proceden del mundo que él conocía. Abarcan la mayor parte de sus aspectos, desde las estrellas del cielo hasta los peces de los mares, desde hombres y mujeres de toda clase y edad hasta animales salvajes y domésticos, árboles y flores, el mar en todos sus estados y quienes navegan por él. Sin duda, esta enorme gama tiene sus raíces en la tradición, pero refleja a todas luces el apasionado interés de Homero por su mundo y su deseo de utilizarlo como contrapeso de su relato heroico. Sus símiles no añaden nada a sus temas esenciales, pero los ilustran y los sitúan en nuevas perspectivas, deliciosamente inesperadas y cautivadoras por sí mismas.

Homero extrae sus símiles de la naturaleza, animada o inanimada, y de los seres humanos. Ve la naturaleza como es, sin caer en la «falacia antropomórfica» de atribuirle cualidades humanas y sin discernir la obra de los dioses en ella, salvo en un sentido muy general, como cuando Zeus truena o Poseidón agita el mar. Al hablar de seres humanos, apenas menciona a los príncipes y nobles que debían de ser sus patronos y, cuando lo hace, es para afirmar que las sentencias injustas hacen tronar a Zeus en otoño (*Il.* XVI 384-392). Su pericia para dar variedad a las escenas de batalla dirigiendo la atención hacia algo muy lejano no significa que sus símiles no resulten maravillosamente oportunos. Sugiere la violencia de la matanza de un guerrero comparándola con la arremetida de las fuerzas naturales, como cuando se dice que los aqueos que se dirigen a la

guerra son como una ola impelida por el viento del oeste (IV 422-426); o que los ejércitos que se encuentran son como dos ríos que bajan de los montes para juntar sus caudales (IV 452-455); o que Diomedes en acción es como la encendida estrella otoñal (V 5-6) o como un río desbordado (V 87-92); o que Agamenón es como un león que despedaza con sus dientes las crías de una cierva (XI 113-119); o que los troyanos son como perros que se precipitan alrededor de un jabalí (XI 414-418) o como chacales que asedian a un ciervo malherido (XI 474-481). Ahora bien, cuando el ataque encuentra una defensa firme, se dice que es como las olas que chocan en vano contra una roca abrupta y elevada (XV 618-621); o se dice que Ayante permanece a la defensiva como un león protegiendo a sus cachorros (XVII 133-136). Los símiles con los vientos y las olas, con los leones, los lobos y los jabalíes son el método favorito de Homero para transmitir la violencia primigenia, salvaje, instintiva de un ataque.

En estos casos —y hay muchos— el símil homérico subraya la fuerza y la furia de los guerreros, tendencia sin duda antigua, pues en el corte de su barba los príncipes de Micenas recalcaban su parecido o parentesco con los leones. Pero el arte de Homero es mucho más complejo y con frecuencia logra efectos sutiles e imprevistos. Cuando Ayante se retira lentamente y a su pesar, se lo compara con un asno que se mete en la mies y al que unos niños sacan de ella con dificultades y rompiendo muchas varas en su lomo (*Il*. XI 558-562). Cuando Aquiles aparece en la explanada, una luz divina resplandece sobre su cabeza y su simple aspecto da esperanza a los aqueos, lo que Homero compara con las fogatas que arden en una ciudad asediada para indicar que necesita ayuda (XVIII 207-213). Cuando matan a Gorgitión, su cabeza se comba a un lado «[c]omo la adormidera en el jardín inclina el copete a un lado bajo el peso del fruto y de los aguaceros primaverales» (VIII 305-306), y la muerte adquiere un tinte de patetismo. Las macabras paradojas de la guerra quedan iluminadas cuando Patroclo

ridiculiza al malhadado Cebríones comparándolo con un hombre que bucea para recoger ostras (XVI 745 y sigs.), o cuando el moribundo Harpalión yace «tendido como un gusano sobre el suelo» (XIII 654). Hay una parecida precisión truculenta cuando las siervas colgadas por Telémaco son como tordos o palomas (*Od*. XXII 468-469). Tampoco faltan las sorpresas en ocasiones más agradables. Cuando los ancianos de Troya murmuran en las murallas suenan como cigarras posadas en un árbol del bosque (*Il.* III 151-153); Iris cae al mar como un anzuelo de plomo embutido en un cuerno (XXIV 80-82).

Los símiles reciben un uso especial en algunos de los episodios más aterradores u horripilantes al volverlos más cercanos a la experiencia común. Cuando Príamo entra en la tienda de Aquiles para llevarse el cadáver de su hijo, sin mediar palabra se abraza a las rodillas de Aquiles y le besa la mano

> [c]omo cuando una densa ofuscación apresa al hombre que mata
> en la patria a una persona y llega a un pueblo extraño
> ante un hombre acaudalado, y el estupor invade a quienes lo ven.
>
> *Il.* XXIV 480-482

La comparación es sorprendente, porque a Príamo se lo compara con un asesino huido, pero es completamente pertinente, pues su llegada resulta tan inesperada como la de un asesino, y la atmósfera está teñida de sangre y muerte. De nuevo, cuando Ulises y sus compañeros le sacan el ojo al cíclope, hay que imprimir realismo a la escena. Así, cuando se clava la estaca, el ojo crepita

> [c]ual gime con fuerza en tonel de agua fría
> la gran hacha o la azuela que baña el broncista tratando
> de dejarlas curadas.
>
> *Od*. IX 391-393

Este detalle hace que la acción resulte cercana. Más adelante, cuando Ulises tensa el gran arco, cosa que nadie más ha logrado, lo hace con suma facilidad:

> Bien así como un hombre perito en la lira y el canto
> tiende el nervio que estrena arrollándolo en una clavija
> sin esfuerzo, ya atada en sus cabos la tripa ovejuna
> retorcida y sutil.
>
> XXI 406-409

De este modo, la acción parece perfectamente normal y se inserta sin dificultad en la secuencia de los acontecimientos. Además, sugiere que quien puede tensar un arco es como un músico, idea que se repite cuando Ulises prueba la cuerda con la mano derecha y esta resuena como el pío de una golondrina (XXI 411). El símil capta el tono de la ocasión y lo vivifica.

Los símiles desempeñan un papel en la estructura de la narración. Si la *Ilíada* tiene cuatro veces más símiles que la *Odisea*, es porque relata muchas más escenas de batalla, en las que son necesarios para romper la monotonía; de ahí que en ellas se encuentren 164 de los 202 que figuran en todo el poema. Sirven especialmente para marcar pausas o cambios en la acción. Cuando Diomedes comienza sus hazañas, su cabeza es semejante al brillo de la estrella otoñal (V 5); cuando Héctor y Paris se unen a los troyanos, son como el viento para los marinos cansados de remar (VII 4-6); la embajada a Aquiles empieza comparando la división de opiniones de los aqueos con un mar impulsado por vientos contrarios (IX 4-7); la aventura fatal de Patroclo comienza con sus lágrimas cayendo como una fuente que cae desde una abrupta roca (XVI 3-4); la última lucha entre Aquiles y Héctor queda anunciada por la huida de los aqueos como cervatos despavoridos (XXII 1); la liberación de Ulises de Ogigia comienza cuando Hermes vuela como un ave marina (*Od*. V 51-53); el momento en que Ulises logra ver

la tierra de Feacia le reconforta como reconforta a los hijos ver recuperarse a su padre enfermo (V 394-397); el comienzo de las actos de Eumeo con Telémaco es como el encuentro de un padre con un hijo que ha estado fuera mucho tiempo (XVI 17-19); cuando Ulises está a punto de emprender su última acción contra los pretendientes, se agita en dudas como un hombre que da vueltas a una tripa repleta de sangre sobre el fuego (XX 25-27), y cuando llega por fin el momento culminante, tensa el gran arco como un músico tensa la lira (XXI 406-409).

En los pasajes donde Homero acumula símiles se aprecia un deseo análogo de marcar una pausa o hacer hincapié en algo. En *Ilíada* II 455 y sigs., el avance de los aqueos se compara sucesivamente con el fuego, los pájaros y las moscas, e inmediatamente los jefes ordenan a sus hombres en grupos como un cabrero ordena sus cabras, y Agamenón es como el rey entre las vacas. Cada uno de los tres primeros símiles tiene un peso diferente. El fuego comunica el brillo de las armas y armaduras de los aqueos, los pájaros su ruido y su número, las moscas el concentrado impulso de su avance. Los dos siguientes cumplen un propósito distinto, al señalar la importancia y magnificencia de la ocasión, nada menos que la reunión de las huestes aqueas. Hasta ese momento, solo hemos visto a figuras aisladas: ahora se nos presenta un ejército entero. Homero señala otros momentos críticos del poema mediante acumulaciones similares. En IV 422 y sigs., cuando se encuentran por primera vez los dos ejércitos hostiles, hay tres símiles en treinta líneas: el primero presenta el avance de los aqueos como olas que rompen contra un promontorio; el segundo a los troyanos como ovejas del establo de un hombre acaudalado; el tercero el encuentro de los dos ejércitos como el de dos torrentes que confluyen en una hondonada. De nuevo, en XVII 722 y sigs., cuando la lucha llega a su punto culminante antes de la intervención de Aquiles, no hay menos de cinco símiles sobre la disputa por el cadáver de Patroclo. Homero acumula símiles para señalar cambios impor-

tantes en el rumbo de la acción principal, y si en la *Odisea* no actúa del mismo modo es porque esta carece de escenas de batalla y, por tanto, no necesita diferenciar tan claramente las fases de la acción.

Aunque Homero, a diferencia de algunos poetas orales de otros países, no acumula símiles breves en sucesión rápida, a veces anima una sola escena con más de un símil, lo cual surte el efecto de presentarla desde perspectivas diferentes. Cuando Sarpedón muere a manos de Patroclo, primero es como un alto árbol tallado para convertirlo en quilla (*Il.* XVI 482-484), luego como un gran toro destrozado entre sus vacas por las mandíbulas de un león (XVI 487-489). El primer símil expresa la gracia y elegancia juveniles de Sarpedón; el segundo, su formidable fuerza al morir luchando por su pueblo. Cuando Héctor dirige un ataque contra los aqueos, primero se lo compara con un cazador que azuza a sus perros (XI 292-293) y luego con una tormenta que cae sobre el mar (XI 297-298). El primer símil expresa el poderío de su mando en el ataque; el segundo, la repentina e irresistible fuerza de su arremetida. A Polipetes y Leonteo, guardianes del campamento aqueo, primero se los compara con encinas altas y de fuertes raíces que resisten el viento y la lluvia (XII 132-134), y después, cuando se aproxima el peligro y se apresuran a hacerle frente, con feroces jabalíes sorprendidos en su guarida por cazadores (XII 147-150). El cambio de acción requiere un cambio de símiles. Cuando se saca el ojo al Cíclope con una estaca ardiendo, se compara este acto con un hombre que va horadando con un taladro una viga de nave (*Od.* IX 383-386), lo cual expresa el mecanismo despiadado de la acción, pero a continuación el sonido es como el del hacha o la azuela cuando el herrero las sumerge en agua fría para templarlas y conferirles dureza (IX 391-393).

Los recursos que hemos examinado contribuían a facilitar la recitación y debían de ser igualmente útiles para los poemas breves y para los largos. Pero, cuando un aedo pasaba de los primeros a los segundos, tenía que adaptar la técnica a unas condiciones

muy distintas. Dado que los aedos imaginarios de Homero indican que las composiciones breves eran habituales, es lógico esperar que estas dejen huellas en los poemas más extensos, como en efecto sucede. Ciertos episodios presentan la compleción e independencia de composiciones breves e indican que Homero dominaba este arte cuando trabajaba a mayor escala. Podemos ver que lo respalda una larga tradición y apreciar la adaptación de viejos métodos a usos nuevos.

Muchas composiciones anteriores debieron de versar sobre combates singulares. El tipo se conserva en Homero, y podemos determinar cuál era su forma arquetípica. Los combatientes se encuentran y tal vez se nos brinda alguna información sobre uno u otro. El primero arroja su lanza y probablemente falla; el segundo hace lo mismo y acierta en la armadura, pero entonces su oponente se recupera y lo mata. A partir de esta sencilla forma, se pueden construir secuencias de victorias aqueas o troyanas, o tejer el relato del comportamiento de un hombre en el campo de batalla. Pero, aunque esta sea la forma fundamental, Homero introduce en ella variaciones que demuestran un gran ingenio. Nunca describe dos escenas de batalla exactamente de la misma manera; la muerte de un hombre puede ocupar un verso o cincuenta. La *aristeia* homérica, en la que un héroe protagoniza una sucesión de hazañas y obtiene cierto número de victorias, no es en realidad sino una versión multiplicada del combate singular original, y adquiere todo su interés por la variedad de personas, golpes y heridas que Homero introduce en ella.

Un motivo habitual en la poesía heroica es el del encuentro en el campo de batalla de dos guerreros que, tras intercambiar unas palabras, luchan entre sí. Constituye la base de dos famosos episodios: el enfrentamiento de Hildebrand y Hadibrand del antiguo alto alemán y el enfrentamiento de Sohrab y Rustum, de la leyenda persa. Son famosos porque en ambos casos un padre se enfrenta a su hijo sin saberlo y lo mata. En Homero no se encuentra un para-

lelo de este tema trágico, pero es evidente que conoce el recurso y lo emplea con habilidad e inventiva. En los dos casos en los que lo utiliza, se sitúa directamente en medio de la acción y concibe un final inesperado. En *Ilíada* XX 156 y sigs., en la confusión general de la batalla, confluyen dos grandes guerreros ávidos de lucha. Son Eneas y Aquiles. Aquiles habla primero con palabras cortantes y burlonas y le dice a su oponente que retroceda hasta la muchedumbre y abandone la idea de enfrentarse con él. Los dos son hijos de diosas y Eneas no se amilana ante el poderío de Aquiles. Alardea de sus ancestros y entonces, en un vívido símil, deplora las groseras palabras de Aquiles y su modo de tratar a un oponente:

> Mas, ¿qué necesidad hay de que con disputas y denuestos
> los dos riñamos frente a frente, como mujeres
> que irritadas a causa de una rencilla, devoradora del ánimo,
> salen a plena calle e intercambian entre sí insultos,
> muchos ciertos y otros que no lo son, y que la rabia les dicta?
>
> *Il.* XX 251-255

A continuación pelean, y se describe su lucha con cierto detalle y sentido de la sorpresa y la variedad. Eneas se defiende tan bien en la batalla como con las palabras, pero los dioses ponen fin al combate nublando los ojos de Aquiles y sacando a Eneas del campo de batalla. Estamos ante un tratamiento desarrollado de un tema tradicional, y no solo resulta emocionante en sí, sino que añade matices importantes a las personalidades de los dos héroes. El episodio responde a la tipología del estilo tradicional breve, pero reviste una importancia secundaria en las andanzas de Aquiles.

Un ejemplo más sorprendente de este recurso se halla en VI 119-236. Glauco y Diomedes se encuentran en la batalla y el primero pregunta al segundo quién es. Este la responde con el relato de su antepasado Belerofonte, que marchó a Licia y luchó contra

la Quimera. Al enterarse de que Glauco es de origen griego, Diomedes lo saluda como a un amigo de su familia. No es posible que luchen entre sí, de modo que se dan la mano y sellan su compromiso. Homero concluye así el episodio:

> Entonces Zeus Crónida hizo perder el juicio a Glauco,
> que con el Tidida Diomedes intercambió las armas,
> oro por bronce, unas que valían cien bueyes por otras de nueve.
>
> VI 234-236

Es un final imprevisto y delicioso. Homero suele reírse de los dioses, pero casi nunca de los héroes, y aquí es Glauco quien lleva las de perder, transportado por la generosidad. A un recurso antiguo se le imprime un carácter completamente nuevo, que sorprendentemente encaja bien en la batalla, al proporcionar un momento de relajación encantador.

Muchas partes de la *Ilíada* traslucen rastros de composiciones breves. Aunque la división actual en veinticuatro libros tal vez sea obra de eruditos de Alejandría, se ciñe a los cortes naturales de la narración y los cantos resultantes suelen tener la apariencia de poemas completos. Sin duda, en la Antigüedad algunos de ellos eran recitados de forma independiente, y es probable que poemas breves de esta clase existieran antes de Homero e incluso que él mismo compusiera algunos en sus años de formación. El arte de la composición breve es conspicuo y robusto, y presenta sus propios refinamientos. El canto I de la *Ilíada* es un poema exuberante y pulido, con magníficos contrastes de tono y acción, pasiones inflamadas y exaltada elocuencia: comienza con una crisis y acaba con los dioses retirándose al Olimpo para dormir. Muchos otros cantos de esta obra están igualmente bien construidos y no es difícil pensar que Homero intentó darles alguna forma de unidad. Hay un bello equilibrio en los cantos VIII, X, XI, XVI, XXII, XXIII y XXIV. El pasaje sobre el escudo de Aquiles en el XVIII se puede leer como

un poema en sí mismo; los cantos III-V forman una unidad más amplia; el IX, pese a la suma elaboración de su material, empieza con una crisis y acaba de forma melancólica. El relato sobre los hechos de Aquiles, desde que entra en el campo de batalla en el canto XIX hasta la muerte de Héctor en el XXII, tiene el aire de un pequeño poema épico, aun cuando se lo haya enriquecido con adiciones no del todo pertinentes. A lo largo de la *Ilíada* se aprecia que la construcción a pequeña escala anima las partes separadas, y su espíritu es en esencia el de una composición breve.

Al mismo tiempo, las composiciones breves no están aisladas del poema en su conjunto, sino albergadas en él con cuidado y habilidad. Presentan discretas referencias a pasajes situados más allá de su contexto inmediato pero entremetidos en la urdimbre principal. Por ejemplo, aunque Aquiles no participa en la batalla durante mucho tiempo, se lo nombra de vez en cuando, con gran efectividad y sin que resulte forzado. La cólera, responsable de los reveses aqueos, es mencionada en diversos puntos por Apolo (IV 512), Hera (V 788), Agamenón (VII 113), Néstor (XI 664), el propio poeta (XII 10) y Poseidón (XIV 366). El poeta da unidad a los acontecimientos gracias a este hilo hasta llegar al punto culminante, cuando Patroclo marcha a la batalla y, tras su muerte, Aquiles domina el poema. De forma bastante parecida, la preeminencia de Aquiles se nos recuerda por medio de referencias ocasionales a sus hazañas. Andrómaca le recuerda a Héctor que Aquiles mató a su padre pero le dio un funeral honorable (VI 414 y sigs.), y que también dio muerte a sus siete hermanos. Capturó a Iso y Ántifo, hijos de Príamo, y los soltó a cambio de un rescate (XI 104-106), pero Agamenón les dio muerte. Hecamede, al servicio de Néstor, fue capturada por Aquiles cuando tomó Ténedos (XI 625). Los episodios independientes, en los que Aquiles no toma parte, se mantienen unidos por estas referencias de pasada, que impiden olvidarse de él.

Una vez que Homero decidió construir un largo poema y emplear para ello episodios que bien podrían haber servido para

crear poemas breves, moldeó algunas partes de aquel con la técnica propia de estos, pero la *Ilíada* es algo más. Las diversas porciones fraguan en un plan principal, cuyo relato enriquece Homero con pasajes que apenas guardan relación con poemas breves, pero que encajan muy bien con su Ilíada. Para que el poema sea completo y variado, aprovecha ciertos lugares para añadir una sección llena de acontecimientos. Por ejemplo, cuando el duelo entre Héctor y Ayante acaba sin vencedor, al día siguiente se produce un conflicto general en muchos ámbitos, que forma la materia poética del canto VIII. Aquiles no se entera al momento de la muerte de Patroclo, sino que durante todo el canto XVII acontece una lucha en torno a su cadáver. Estos largos períodos narrativos contribuyen a hacer del poema una Ilíada. En sí mismos, no resultan particularmente hermosos, pero brindan una contribución de peso al poema, al ampliar su alcance y, al mismo tiempo, demorar cualquier acción conclusiva hasta que realmente estemos preparados para ella. Cuando se cuenta a Aquiles la muerte de Patroclo, la larga espera aviva nuestro interés y hace que la preeminencia del personaje resulte más apremiante.

El duelo entre dos guerreros podía ser algo más que un simple duelo. Si el combate enfrentaba a dos personas lo bastante importantes, la trama entera podía girar alrededor de él. Es lo que sucede con la lid entre Paris y Menelao en el canto II. Al raptar a Helena, Paris hizo que Menelao se uniera a los aqueos en la guerra contra Troya. Un combate entre los dos héroes podía solucionar el problema. No es así, porque cuando Paris está a punto de caer derrotado y morir lo rescata Afrodita. La guerra comienza entonces de verdad. Podría pensarse que el tema quedaba agotado con este episodio, por lo que resulta sorprendente que en el canto VII haya otro duelo entre Héctor y Ayante, en el que no se plantea la cuestión de si alguno es responsable de la guerra. Luchan por mor de su preeminencia heroica. Héctor es el más valiente de los troyanos y Ayante, aunque elegido a suertes, es el aqueo con más arrojo des-

pués de Aquiles (II 768). El duelo es una auténtica prueba de fuerza, pero, como el primero, acaba sin vencedor, con la noche que, al caer, pone fin al combate. Podemos suponer que en los numerosos relatos sobre Troya estas lides tenían un hueco y, aunque la de Paris y Menelao ocupaba un lugar privilegiado, debía de haber más. Homero parece haber pensado que podía emplear dos y se cuida de que sean muy distintas, tanto en su causa como en su curso. La naturaleza de las dos, como la circunstancia de que no intervenga Aquiles, contribuye a que el poema cobre la fuerza de una Ilíada.

La trama de la *Odisea* es menos episódica y más compleja que la de la *Ilíada*. Los primeros cuatro cantos relatan lo que sucede en Ítaca —sobre todo al joven Telémaco, que hace indagaciones durante un viaje— mientras Ulises está ausente, pero su interés radica menos en el hecho de ser un relato autónomo que en el de constituir una preparación para el regreso de Ulises y su venganza contra los pretendientes. El poeta se siente a gusto con un poema largo y está preparado para explotar todas sus posibilidades. Tampoco las aventuras vividas por Ulises desde su partida de la isla de Calipso son unidades autónomas; conducen, a través de una serie de crisis, a su llegada a Feacia. A continuación lo reciben en la corte y revela su identidad. Pero cuando Ulises empieza a contar su historia Homero cambia de técnica. Ulises relata una serie de aventuras atendiendo únicamente a la secuencia temporal y a la pérdida gradual de hombres y naves, hasta que solo él sobrevive. Son temas que debían de haber sido objeto de numerosos relatos y encajar sin dificultades dentro de los límites de las composiciones breves.

La extensión de estos episodios es sumamente variable. Por un lado, están los que se despachan en muy pocos versos: el ataque contra Ísmaro (22), los lotófagos (22), Eolo (76), los lestrigonios (52), las sirenas (46), Escila y Caribdis (38). Por otra parte, tres se desarrollan con mucho pormenor: el cíclope (461), Circe (241) y la reunión de espíritus al final del mundo (640), aunque es posible que partes sustanciales de este sean añadidos posteriores. A mitad de

camino están el banquete con las vacas del Sol (130), con sus consecuencias en la pérdida de la nave y los compañeros de Ulises. La misma diferencia de tamaño se encuentra en el arte actual de los cantos épicos breves, que presenta variaciones enormes y ofrece poemas tan breves como los episodios más cortos de Homero y otros cuya extensión supera a los más largos de la *Ilíada* y la *Odisea*. Ahora bien, la variación en la amplitud no obedece a carencia artística alguna. Si se refirieran más cosas de los lestrigonios, se pisaría la escena del cíclope, cuyos hábitos comparten; si se hablara con más detalle de los lotófagos, se abundaría excesivamente en una clase de poesía que necesita brevedad. Sin embargo, Homero no escatima medios en el episodio del cíclope, al reunir en él tres antiguas historias, como mínimo, conocidas en el mundo entero: el ardid de hacerse llamar «Nadie», el cegamiento del gigante de un solo ojo y la huida debajo de los carneros. El episodio de Circe transmite todo el estremecimiento que provoca una hechicera, pero también anticipa el porvenir de Ulises. La escena con los espíritus reviste un dramatismo y una imaginación formidables, y exige espacio tanto por su interés intrínseco como por su importancia para el futuro de Ulises. Al discriminar entre las exigencias de las diversas historias, Homero muestra un dominio pleno de su material.

La segunda mitad de la *Odisea* apenas es episódica. Una vez llegado Ulises a Ítaca, sus aventuras son complejas, pero siguen una sola línea de desarrollo, que acaba en la matanza de los pretendientes y en el reconocimiento de Penélope. Homero debió de verse forzado en parte a ello, al tener que hablar de tres personajes o grupos de personajes: Ulises; su hijo, Telémaco; y Penélope y los pretendientes. Al final, los tres convergen, pero desde el punto de vista del aprovechamiento de las posibilidades que brindan el recurso al método episódico sería menos efectivo que el empleo de un relato continuo en el que la atención se va desplazando de un grupo al otro. Parece un progreso respecto al método episódico. Las distintas fases, por ejemplo en los diferentes reconocimientos

de Ulises, configuran una serie ascendente que comienza con Telémaco y acaba con Penélope, no acontecimientos separados. Cada una hace que Ulises se acerque más a su objetivo. Es verdad que la escena en que lo reconoce su viejo perro Argo presenta una forma y un desarrollo excelentes, pero no por ello deja de formar parte de una secuencia. De nuevo, cuando el clarividente Teoclímeno ve que a los pretendientes los amenaza un negro hado (*Od*. XX 351 y sigs.), la escena es magnífica en su brevedad, pero pertenece a la venganza de Ulises, que no tarda en producirse. Mientras que la *Ilíada* trasluce muchas huellas de la composición breve y de sus técnicas, la *Odisea*, en su segunda parte, parece haberse distanciado de ella y experimentar con la narración continua. El cambio de técnica no arroja luz alguna sobre el problema de la autoría, pues podría explicarse tanto por la evolución experimentada por un solo poeta con el paso de los años como por la existencia de un segundo poeta, formado en principios diferentes a los de la generación anterior y más a gusto con la traza de un poema extenso.

La técnica episódica de construcción exige que una vez concluido un episodio no quede ninguna duda al respecto. Al mismo tiempo, ha de haber una forma adecuada de empezar uno nuevo después de él. Homero tiene un método propio para lograrlo. El canto I de la *Ilíada*, sumamente espectacular, acaba con los dioses yéndose a dormir, cada cual a su morada, entre ellos Zeus con Hera (I 609-611). A continuación, el canto II comienza con el renuevo de la acción, y qué mejor forma que empezar diciendo que, mientras los hombres y los dioses dormían, solo Zeus estaba despierto (II 1-2). Puede ser una contradicción formal, pero eso le da incluso mayor fuerza, y la historia continúa con la adopción por parte de Zeus de una nueva iniciativa. El canto VIII concluye con una estampa de hermosura serena: las hogueras troyanas encendidas en la llanura; el canto IX comienza con un contraste poderoso: los aqueos, presa poco menos que del pánico, se reúnen en la tienda de Agamenón y discuten cómo lograr que Aquiles vuelva a la

batalla. Cuando se rompen las negociaciones y Aquiles se obstina en su postura, se abate sobre los jefes aqueos un hondo pesimismo, pero el canto X saca partido de esta circunstancia mediante una aventura que contrasta con el episodio anterior y en la que se llevan a cabo operaciones nocturnas espeluznantes, violentas, brutales. Cada uno de los tres últimos cantos de la *Ilíada* resulta hasta cierto punto autónomo, presenta un tono y un tema propios: el último combate entre Aquiles y Héctor, los juegos funerarios en honor de Patroclo y la visita de Príamo a Aquiles para llevarse el cadáver de Héctor. Sin embargo, eso no es óbice para que los tres encajen en el plan general y le aporten algo indispensable.

Aunque la mayor parte de la *Odisea* está formada bien por una serie de episodios casi inconexos o bien por un relato cuidadosamente entretejido, en un determinado momento el poeta asume lo que parece un riesgo enorme. Los cantos I-IV han relatado el viaje emprendido por Telémaco para tener noticia de Ulises, personaje al que muchas veces se menciona pero que no ha hecho su aparición. Sin embargo, el canto V inicia un movimiento completamente nuevo y comienza con un verdadero enigma. En el canto I, los dioses deciden en consejo que Ulises vuelva a casa y, para ello, Hermes deberá visitar a Calipso y decirle que lo libere, mientras que la mismísima Atenea viajará a Ítaca. Entonces se pone en ejecución la segunda parte de la medida. Al comienzo del canto V se nos informa de la celebración de otro consejo en el Olimpo, que decide enviar a Hermes para que se presente ante Calipso. Si se trata, como parece, del mismo consejo, debemos preguntarnos por las causas de la extensa repetición; si no se trata del mismo consejo, sino de otro, ¿por qué se parece tanto al primero y por qué se lo necesita? La única respuesta estriba en las necesidades de la composición. El segundo consejo existe por si el recitador desea comenzar el relato en este punto, omitiendo los cantos anteriores sobre Telémaco, interesantes pero prescindibles, y por tanto incurre en una repetición de algo ya dicho, solo que ahora se

hace hincapié en el regreso de Ulises, más que en la visita de Atenea a Ítaca. Este segundo comienzo tal vez fuera obra del poeta original y se emplease como inicio alternativo del relato, o tal vez lo hubiese compuesto algún discípulo que recitara los poemas y los adaptase así para ajustarse al tiempo del que disponía o a las exigencias de su auditorio.

Un problema que plantean los poemas orales largos es que no disponen de un modo sencillo o pronto de abordar acciones simultáneas. En la composición breve no importa, pues su modo de avance consiste en pasar de un episodio a otro. En la *Ilíada*, esta técnica domina aún el desarrollo, pero debemos hacer algunas salvedades. Damos por supuesto que en el campo de batalla una lucha sigue a otra y que, en las escasas ocasiones en que acontecen acciones simultáneas, de lo que se trata es de evitar la monotonía mediante la presentación de una escena más amena. Pero en el campo de batalla las cosas no suceden realmente así. En efecto, hay variantes afortunadas, como el encuentro de Diomedes y Glauco, pero la mayor parte de la batalla parece consistir en lizas separadas, ordenadas consecutivamente para formar una secuencia. No obstante, podemos andar errados al creerlo así. En XI 84 se dice «[m]ientras duró la aurora y fue levantando el sacro día» y luego, mucho más adelante, en XVI 777, «[m]ientras el curso del sol recorrió el centro del cielo». Entre un punto y el siguiente son muchas las cosas ocurridas; sin embargo, al parecer solo han pasado unas pocas horas. Por supuesto, la solución es que a Homero no le interesa la cronología, sino que cada episodio resulte claro y pulcro. No había manera de que pudiese disponer los acontecimientos en orden cronológico, menos aún conforme a un esquema geográfico de las diferentes partes de la batalla. Y, sin embargo, eso es lo que sugiere. Todos estos acontecimientos se producen, aunque no necesariamente en orden sucesivo o en el mismo lugar. En las composiciones breves no encontramos este problema, y en las largas solo aparece si queremos crearlo.

La *Odisea* se enfrenta a un problema un tanto distinto. En la primera parte, presenta dos grandes asuntos: la vuelta de Ulises y la situación de Ítaca, que se combina con el viaje de Telémaco a Pilos y Esparta. El poeta resuelve esta dificultad de una manera sencilla. Los cuatro primeros cantos tratan de Telémaco e Ítaca, los ocho siguientes de Ulises. En el canto XIII, los dos hilos empiezan a converger con la llegada de Ulises a Ítaca, y se funden con el encuentro de Ulises y Telémaco en la tienda de Eumeo (XVI 1 y sigs.). Para que todo resulte más sencillo, Homero tiene la valentía de abandonar el hilo principal cuando Ulises está con Eumeo y retoma el de Telémaco, cuya partida de Pilos y regreso a Ítaca se relatan con cierta amplitud (XV 1-300). La estrategia, exigida por las necesidades del relato de grandes proporciones con una trama compleja, parece novedosa y en conjunto produce muy buenos resultados, sobre todo por el sencillo tratamiento que el poeta otorga a los aspectos más destacados de la narración. Cuando en XV 301 vuelve a Ulises, se limita a decir: «Por su parte, el egregio porquero y Ulises tomaban en la tienda su cena». Desde luego, hay otros acontecimientos simultáneos, pero no resultan especialmente problemáticos. Por ejemplo, mientras Ulises duerme entre unos matorrales tras llegar a Feacia, Atenea insta a Nausícaa a buscarlo (V 491-493; VI 1 y sigs.). Asimismo, después de que Telémaco haya desembarcado sano y salvo, su nave parte sin él hacia la ciudad, lo que frustra el intento de los pretendientes de asesinarlo (XVI 342-448). Se trata de un arte más ambicioso que el de las escenas autónomas de la *Ilíada* e indica que el poeta va ganando confianza en una nueva clase de composición.

El sentido de unidad y propósito de Homero encuentra un buen ejemplo en su habilidad para entretejer diversas historias en un relato unificado. Ulises es un héroe de las narraciones tradicionales y se cuentan muchas historias sobre él. Narrarlas de manera episódica daría lugar a una amalgama informe y trillada; el poeta

las pone en labios del propio Ulises y, por tanto, no solo las ordena, sino que las convierte en un reflejo de la personalidad del héroe. Los cantos IX-XII presentan la historia de Ulises contada por él mismo. No es una técnica excepcional en este género de poesía. En la versión asiria del *Gilgamesh*, cuando el héroe navega hasta el fin del mundo, se encuentra con Utnapishtim, el antiguo prototipo semítico de Noé, que le habla con cierto detenimiento del diluvio y de que, tras sobrevivir a él, ha llegado a ser inmortal. Esto encaja bien con el plan del poema, ocupado en su mayor parte por el propósito de Gilgamesh de escapar a la muerte. Utnapishtim habla con autoridad sobre un tema crucial y su historia explica el significado de este. En el poema épico ainu *Kulune Shirka*, cuya longitud es de unos cuatro mil versos, el héroe es el narrador y refiere la historia desde su punto de vista. Como el relato tiene elementos chamánicos, es posible que el poeta sea un chamán que representa a un personaje y le da voz. Sin embargo, no siempre tiene por qué ser así. Una de las versiones del vasto poema épico kirguizo sobre Manas pone en boca del héroe Alaman Bet una parte sustancial de la historia, lo que otorga una gran amenidad al poema, al narrarlo desde un punto de vista diferente y permitir que el héroe exprese sus pensamientos y emociones más sentidamente que si los relatase un poeta imparcial.

Desde un punto de vista dramático, el método presenta ventajas evidentes, pero tampoco está exento de algunas dificultades. Cuando el poeta relata la historia en tercera persona, se presume que lo sabe todo y confiamos en su palabra; pero, cuando quien habla es un personaje de la historia, se ve limitado por su propio conocimiento. En realidad, la distinción no tiene tanta importancia y Homero suele prescindir de ella. Por ejemplo, cuando Ulises dice que Zeus envía una tormenta (*Od.* IX 67), parece una cosa perfectamente natural. Cuando afirma con más énfasis que Zeus despreció un sacrificio y pensaba destruir a sus compañeros y sus naves (IX 553-555), estamos ante una conclusión que se deduce de

un conocimiento posterior de los hechos. Pero, así como en el relato del autor hay ciertas cosas que se sobreentienden o se dan por supuestas, lo mismo sucede en el de Ulises. Cuando parte de la isla de Eolo y casi tiene Ítaca a la vista, se queda dormido y sus compañeros traman un plan para apoderarse de la bolsa, porque piensan que guarda un tesoro y no los vientos (X 31-45). Ulises relata la historia y repite las palabras exactas de su tripulación, que no puede haber oído, pero que son necesarias para el relato. De nuevo, cuando se aventura en solitario para rescatar en la isla de Circe a sus compañeros, convertidos por la hechicera en bestias, se encuentra con un hermoso joven que le dice cómo vencer a Circe y devolver a sus compañeros la forma humana (X 277 y sigs.). El joven, como dice el propio Ulises, es Hermes, pero en verdad no tiene medio de saberlo, pues el dios no revela su identidad. La historia lo requiere y eso basta. Por último, la catástrofe final viene causada por el banquete preparado con las vacas del sol cuando Ulises vuelve a quedarse dormido, y Ulises vuelve a citar un discurso, esta vez en doce versos (XII 340-351), pronunciado por Euríloco, que no puede haber oído. Son pequeños deslices o ardides que no han de inquietarnos, aunque tal vez a Homero le resultaran un poco incómodos, como parece adivinarse solo un poco más adelante, cuando Ulises dice que se enteró de todo por Calipso, a quien se lo había comunicado Hermes, informado por la ninfa Lampetia (XII 374-390). La excepción no es feliz y podemos comprender que Homero por lo común prefiriera entregarse a cierta prestidigitación concediendo a Ulises un conocimiento privilegiado.

Una ventaja del poema extenso es que puede introducir al hilo del relato temas secundarios que quizá no estén estrechamente conectados con el tema principal, pero que pese a todo lo enriquecen. Era cosa fácil para un poeta instruido en un gran número de historias, de las que podía extraer lo que quisiera. En ocasiones, las historias pueden ser ejemplares, como cuando Fénix habla de

la ira de Meleagro y sus desastrosas consecuencias, con la esperanza de persuadir a Aquiles para que calme la suya (*Il.* IX 527-599). De forma menos directa, las reminiscencias de Néstor sobre su juventud (I 254-284) se dirigen a sofocar el odio que se profesan Aquiles y Agamenón. Sin embargo, lo habitual es que estas historias secundarias se refieran sin propósito alguno. El relato que Glauco hace a Diomedes sobre su antepasado Belerofonte (VI 150-211) no solo le hace ganar un amigo, sino que informa sobre su elevado linaje y su nobleza innata. Cuando Eumeo relata a Ulises su infancia y le cuenta que una sierva desleal lo vendió a unos comerciantes fenicios (*Od.* XV 403-484), el encanto, el patetismo y el drama de la historia desbordan los límites de la trama principal. Estos relatos tal vez no sean estrictamente necesarios, pero este en concreto confirma nuestra alta opinión de Eumeo, esclavo nacido príncipe y que conserva su nobleza connatural. Conforme a un método algo distinto, Homero relata una historia para que sirva como trasfondo de cierto episodio del poema. Ulises tiene una cicatriz en la pierna y ese es uno de los signos por los que se reconoce al viajero errante cuando vuelve a casa. El poeta refiere con cierto pormenor cómo se la hizo durante la caza de un jabalí (XIX 392-467). Una variación especial de este recurso son las dos historias fingidas que Ulises cuenta primero a Eumeo (XIV 192-359) y luego a Antínoo (XVII 419-444). Su amplitud y detallismo son diversos, pero ambas ofrecen una semblanza de los aqueos en la que hacen incursiones piratas en Egipto, donde luchan y saquean, aunque casi siempre acaban mordiendo el polvo. Es muy probable que se trate de una antigua remembranza de los siglos XIII y XII, cuando los corsarios eran los dueños de los mares y los pueblos egeos atacaban Egipto en bloque. Ulises miente con audacia y con lujo de detalle, pero sus mentiras cobran fuerza porque se basan en una tradición histórica genuina.

Aunque Homero emplea numerosas formas del arte de la composición heroica de tipo breve, cuya propia naturaleza le dicta

ciertas costumbres, el poeta trasluce en ocasiones la intención de hilvanar los acontecimientos a mayor escala y de entretejerlos en un plan más ambicioso. Es como si en sus tiempos el poema largo fuera excepcional y tuviera que recurrir al arte del poema corto, útil hasta cierto punto, pero necesitado de ciertos retoques y adaptaciones. El desarrollo de una antigua técnica para ponerla al servicio de nuevos propósitos encaja con otras características de la poesía homérica. Tampoco a este respecto ejercen las convenciones un efecto fosilizador en el arte homérico.

5
LA EDAD HEROICA GRIEGA

Muchos pueblos conservan la leyenda de una edad que, por el esplendor y el alance de sus logros y las cualidades prodigiosas de los hombres que vivieron en ella, eclipsa a su juicio todo lo que vino después. La creencia griega en tal época aparece en la descripción de Hesíodo del declive de la humanidad a lo largo de cuatro edades (la edad de oro, la edad de plata, la edad de bronce y la edad de hierro), en que una edad de héroes figura entre las dos últimas y, aunque estropea la secuencia, reviste una clara importancia:

> Y ya luego, desde que la tierra sepultó también esta estirpe, en su lugar todavía creó Zeus Crónida sobre el suelo fecundo otra cuarta más justa y virtuosa, la estirpe divina de los héroes que se llaman semidioses, raza que nos precedió sobre la tierra sin límites.

A unos la guerra funesta y el temible combate los aniquiló bien al pie de Tebas la de siete puertas, en el país cadmeo, peleando por los rebaños de Edipo, bien después de conducirlos a Troya en sus naves, sobre el inmenso abismo del mar, a causa de Helena de hermosos cabellos (*Los trabajos y los días* 157-167).*

* Hesíodo, *Teogonía. Trabajos y días. Escudo*, trad. de Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Gredos, 1990, pág. 132. (*N. del t.*)

Aunque originalmente la palabra *hērōs* no significaba nada más que guerrero, acabó teniendo connotaciones más augustas, al implicar una superioridad especial en las dotes y empresas humanas. Así pues, los griegos creían en una edad heroica en la que los hombres eran hijos de dioses y perecieron en dos grandes guerras: la guerra de los Siete contra Tebas y el asedio de Troya. Si bien la primera hizo cuantiosas contribuciones a la leyenda y suministró materia para tragedias en el siglo v, la segunda fue incluso más dominante, en buena medida porque ofrece el marco entero de la *Ilíada* y se halla presupuesta en la *Odisea*. Los dos son poemas heroicos porque cuentan de héroes que viven en una edad heroica, diferentes de «como son ahora los mortales» (*Ilíada* V 304; XII 499; XX 287). Estos hombres tienen un aura de grandeza y se mezclan con los dioses.

La mayoría de las edades heroicas tienen un fundamento en la realidad histórica. Los pueblos germánicos encontraron la suya en los vastos movimientos y cambios acontecidos entre los siglos IV y VI; los rusos, en el siglo XII, en la época de Vladímir Monómaco de Kiev (1113-1125); los serbios, alrededor de la batalla de Kosovo en 1389, cuando el antiguo reino serbio fue destruido por los turcos; los franceses, en torno a las guerras de Carlomagno contra los sarracenos. Dichos ciclos legendarios no son históricos: están cargados de invenciones, tergiversaciones y omisiones; sitúan los acontecimientos en su propia perspectiva, a menudo falsa; no tienen en cuenta los límites del tiempo y del espacio, y reúnen en una misma fase a personas de generaciones muy distintas. Tampoco es necesario que el acontecimiento real en torno al cual se arracima la leyenda sea de gran trascendencia histórica. Es cierto que Roldán murió en Roncesvalles en el 788, pero fue en una escaramuza insignificante, y no estaba luchando contra los sarracenos, sino contra los vascos. Ni siquiera hace falta que un personaje principal, como Beowulf o Sigurth, haya existido realmente. La leyenda heroica no es historia, pero en muchas sociedades ocupa su lugar

y debe ser juzgada según su valor como resurrección artística del pasado. Para considerarla correctamente, tenemos que averiguar lo que hay detrás de ella y cómo se produjeron sus manifestaciones específicas.

Ni la creencia en una edad heroica es universal, ni las condiciones en las que nace son siempre las mismas. Podemos distinguir varias formas en que puede aparecer. La primera es en pueblos que han sido conquistados y que se consuelan de la grandeza perdida elevando el pasado a una gloria especial. Este sentimiento estimuló las creencias de los galeses bajo el dominio de los conquistadores anglosajones y normandos, y las de los rusos después de su derrota aniquiladora frente a los mongoles en la batalla del río Kalka en 1228. Una segunda causa se produce cuando un pueblo abandona su patria para ir a una tierra lejana y mantiene el contacto con su pasado glorificándolo en sus leyendas. Tal cosa ocurrió con los escandinavos en Islandia y Groenlandia, y con los maoríes en Nueva Zelanda. Mientras que los primeros dirigen la mirada hacia la época pródiga en acontecimientos de Atila, Hermanarico y Teodorico, los segundos evocan los increíbles viajes de sus ancestros, que cruzaron en canoas 2.000 millas de mar abierto. La tercera causa tiene lugar cuando un sistema político se desintegra y el éxito y el dominio dejan paso a la disolución y la decadencia. Así ocurrió tras la muerte de Carlomagno, cuyo reino, visto en retrospectiva, resplandece con un brillo heroico. La creencia griega en una época heroica pudo formarse como consecuencia de dos causas. El siglo XIII a. C. vio realmente una época de notable distinción, inflamada por el vigor y las grandes empresas. Esta época tuvo un final violento, aunque no repentino, y los griegos continentales que colonizaron Jonia a partir del 1100 aproximadamente trasplantaron su recuerdo a ultramar. Era su vínculo con el pasado, atesorado y conservado como una reliquia. Así se fraguó su posesión más preciosa en el arte vivo de los cantos heroicos, en el que la guerra de Troya, sin

ser ni mucho menos el único tema, ocupaba sin duda un lugar preeminente.

Apenas podemos albergar dudas acerca de la historicidad de la guerra de Troya. En la Antigüedad se pensaba que Troya había estado situada en un montículo llamado actualmente Hisarlik, que se encuentra cerca del mar en la costa asiática, a unos quince quilómetros al sur del cabo Helles. El lugar fue excavado en 1870 por Heinrich Schliemann, que exhumó una serie de ciudades construidas la una sobre la otra; la más antigua se remontaba aproximadamente al año 3000. Durante dos mil años el lugar conoció una vida casi ininterrumpida, puntuada por algunos desastres ocasionados por el fuego y los terremotos. Las ciudades conocidas como VI y VIIa encajan con las leyendas de Troya tal como las cuenta Homero. VIIa fue destruida en una fecha todavía no establecida con precisión, a mediados del siglo XIII, lo que cuadra con la fecha ofrecida por Heródoto (*Historia* II 145 4): unos ochocientos años antes de su nacimiento, es decir, hacia el 1240. La ciudad fue incendiada y probablemente saqueada, lo cual confirma la leyenda y le da una base histórica.

A las excavaciones en Troya siguieron muchas otras en tierras egeas. Disponemos de abundantes pruebas que testimonian la existencia de una sociedad rica y con una gran organización, primero en Creta, donde su apogeo se produjo entre el 1700 y aproximadamente el 1400, y luego en el continente desde el 1600 hasta el 1200, sobre todo en Micenas, Tirinto y Pilos, aunque se han conservado restos en otros muchos lugares. La civilización de la Creta «minoica», llamada así por su legendario rey Minos, casi con toda seguridad no era griega, sino que posiblemente procedía del Asia Menor; la civilización de la Grecia «micénica», llamada así por su sede más impresionante, fue sin duda griega, al menos en sus fases más tardías. Se desarrolló a partir de la cultura minoica; al parecer, hacia el 1400 los griegos invadieron Creta y se apoderaron de sus ciudades y palacios, sin restablecer su antiguo esplen-

dor. En ese momento el poder se trasladó al continente y posiblemente Micenas fue su centro. La nueva cultura se parecía a la vieja, pero hizo algunos cambios importantes. Sobre todo, estaba organizada para la guerra. Las ciudades micénicas poseían murallas de piedras ciclópeas, con enormes puertas y torres de defensa. Aunque Troya mantenía relaciones con esta sociedad, no formaba parte de ella y permaneció culturalmente separada. Micenas era muy rica y en sus tumbas se han encontrado numerosos objetos de orfebrería. No conocemos las fuentes de esta riqueza, pero suponemos que el saqueo en la guerra pudo ser una y la exportación de mercancías preciosas y artículos de lujo, otra.

Los documentos hititas exhumados en los archivos reales de Boghazköy, la antigua Hattusa, en la Anatolia central, nos proporcionan alguna información sobre la política egea entre el 1400 y el 1200. En ese tiempo los hititas controlaban una gran parte del Asia Menor y estaban en contacto, entre otros pueblos, con uno llamado Ahhijawa, en el que podemos reconocer un prototipo histórico de Aquea, el país de los aqueos de Homero. Como su rey es mencionado en más de una ocasión, a veces con respeto, debió de gozar de cierta importancia. Sus súbditos actuaron en las costas occidental y meridional del Asia Menor, primero como aliados o amigos de los hititas, después, cuando el imperio hitita sufrió sacudidas internas y externas, como adversarios. Los documentos conservan incluso algunos nombres de comandantes ahhijawa, pero no se puede identificar a ninguno de ellos con ningún griego conocido por nosotros. A mediados del siglo XIII los hititas se enfrentaron a una peligrosa revuelta en su costa occidental liderada por el pueblo de Arzawa, pero no está claro que los aqueos tomaran parte en ella, en un bando u otro. Entre los enemigos de los hititas los documentos mencionan un lugar, Taruisa, que puede ser Troya. El rey hitita afirma que venció a los rebeldes, pero ignoramos la magnitud de su triunfo. Aunque no se menciona a los aqueos, es posible que aprovecharan la debilidad de Troya para atacarla. El siglo XIII fue

una época de una actividad tan extendida que la guerra de Troya encaja perfectamente en él. No obstante, si bien Troya fue sin duda incendiada, no podemos estar seguros de que la incendiaran los aqueos. Ningún documento contemporáneo lo dice, y la leyenda es propensa a la falsificación. Ahora bien, los aqueos, con firmes bases en el continente y puestos avanzados en la costa asiática, cuando menos estaban bien situados para emprender grandes expediciones a ultramar. Tal vez su propósito fuera el saqueo: Troya era una ciudad rica y prometía una buena recompensa. Pero también es posible que pretendieran abrirse camino en el Asia Menor en una época en que el control hitita se había debilitado. De ser así, no cumplieron su objetivo.

La leyenda, cultivada por el arte vivo de la poesía oral, atribuyó al pasado glorioso unos guerreros cuyos nombres fueron corrientes en todas las épocas, pero que, gracias a las tablillas micénicas de Pilos, ahora sabemos que fueron especialmente populares hacia el 1200. Aunque la escritura micénica es tan deficiente que cada nombre permite más de una lectura, al menos algunos nombres —en total, unos sesenta— son los mismos que aparecen en la epopeya. De estos, muy pocos pertenecen a personajes importantes en Homero. La excepción más destacada es A-Ki-reu, que puede ser Akhilleus, esto es, Aquiles, y que aparece tanto en Cnosos como en Pilos aplicado a hombres sin importancia. Llama más la atención que, entre estos nombres, veinte coincidan con los de los guerreros del bando troyano e incluyan no solo a Glauco y Pándaro, sino también a Héctor (E-ko-to), quien posee pequeñas extensiones de tierra en Pilos. Parece improbable que los troyanos históricos tuvieran nombres griegos y, si bien no se puede descartar que los griegos adaptasen los nombres troyanos a formas griegas —como tal vez convirtieran el hitita Alaksandus en Alexandros, otro nombre con el que se conocía a Paris—, es más probable que siguieran una costumbre común entre los aedos que hablaban de pueblos extranjeros, consistente en asignar nombres de su pro-

pia lengua a personajes extranjeros imaginarios. Puesto que Héctor es ensalzado como el troyano más importante, no nos atrevemos a considerarlo una mera invención, pero su lugar en la *Ilíada* parece indicar que los poetas hicieron mucho por él; su nombre («el que sostiene») resulta apropiado para su condición de «puntal» de Troya, «pues Héctor era el único que protegía Troya» (VI 403). Estos nombres no demuestran nada acerca de la historia, salvo que los poetas dieron a sus personajes nombres actuales y familiares, que podían ser de una considerable antigüedad.

No podemos por menos de preguntarnos por qué adquirió la guerra de Troya un lugar tan destacado en la leyenda. Tal vez pueda encontrarse una explicación en lo que aconteció después de su final. Al parecer, la guerra debilitó el poder aqueo. Así lo cuenta la leyenda y, a su manera, el rey hitita lo confirma al mostrar un respeto menor a los aqueos en el siglo XIII. Además, unos cincuenta años después de la guerra, el imperio micénico, de haber existido tal cosa, y sin duda la civilización micénica, se derrumbaron; por obra, al parecer, de los rudos invasores del noroeste, a los que más tarde se conocería como dorios y que eran una clase de griegos. Los grandes palacios fueron pasto de las llamas, las bellas artes dejaron de tener artesanos y patronos. Sobre todo, la escritura utilizada por los micénicos en sus documentos oficiales, inventada para el uso de unos escribas especiales, desapareció, y Grecia no contó con otro medio de escritura hasta la introducción de la escritura alfabética hacia el 750. Esta circunstancia atestigua por sí sola una gran catástrofe, confirmada por otras pruebas. Los micénicos aguantaron por un tiempo en Micenas y algo más en Atenas. En los demás lugares fueron desposeídos de sus propiedades, excepto los que huyeron por mar para fundar colonias. No cabe duda de que ya se habían compuesto cantos sobre las grandes hazañas de Troya y que formaban parte del repertorio de los aedos. Cuando se produjo la catástrofe, dichos cantos, que posiblemente surgieran como alabanzas de los vivos o elegías por los muertos,

empezaron a celebrar el pasado como una época excepcionalmente gloriosa. Cuando, quizá desde Pilos pasando por Atenas, los colonos griegos llegaron a Jonia y colonizaron Esmirna y otros lugares hacia el 1100, llevaron consigo el arte de la poesía y lo atesoraban como su vínculo más fuerte con la patria y el pasado brillante. Andando el tiempo, la tradición viva produjo los poemas homéricos, que se remontaba a través de aquella hasta los tiempos micénicos y llegó hasta la nueva época, caracterizada por la recuperación de la escritura y el despertar de Jonia en el siglo VIII.

Esta edad heroica, tal como la forjó la imaginación griega, solo duró cuatro generaciones; la última fue la que luchó en Troya. El dato encaja con el hundimiento del mundo micénico hacia el 1200. Como suele ocurrir con esta clase de edades, el comienzo es oscuro: los ancestros se perdían en la confusión de los acontecimientos y los antepasados humanos fueron sustituidos por dioses. La ascendencia divina de los héroes explica su heroísmo y debía de resultar agradable para los príncipes que afirmaban descender de ellos y se enorgullecían de oír sus gestas relatadas en las canciones. La cercanía del parentesco entre los hombres y los dioses es una señal del gran esplendor de los primeros, pero también puede reflejar un arte poético antiguo que se ocupaba tanto de los dioses como de los hombres y gustaba de mezclarlos. Una vez que había empezado a formarse una tradición, era lógico que unos relatos originalmente distintos y separados se combinasen para integrar un conjunto de leyendas maravillosamente diverso. Hesíodo muestra que la guerra de Troya fue un momento esencial en este proceso, pero concede la misma importancia a la guerra de los Siete contra Tebas. Este episodio es conocido en la *Ilíada*, donde Diomedes le dice a Agamenón que su generación es mejor que la de sus padres (IV 405). La segunda guerra contra Tebas pertenece al pasado inmediato y en ella participó Diomedes. Es posible que su importancia fuera eclipsada por la de Troya y que fuera más recordada por las gestas singu-

lares que por sus consecuencias generales. El paso de una guerra local a otra extranjera casa bien con el espíritu inquieto de los aqueos. El relato de Tebas suministró material para muchos poemas y dio lugar a la *Tebaida*, atribuida a Homero por algunos autores de la Antigüedad, si bien otros negaron su autoría. Al parecer, carecía de la coherencia homérica, lo que no impidió que sus episodios fueran populares y escabrosos.

Hesíodo considera la guerra de Troya un acontecimiento capital y el momento culminante de la edad heroica. Tal juicio podía reflejar la realidad histórica, pero la leyenda no siempre es justa en sus dictámenes en esta materia. La lucha de Roncesvalles, base de la *Chanson de Roland*, fue en realidad un asunto de poca monta; la matanza mutua de burgundios y hunos en la *Edda Mayor* se produjo en el campo de batalla, y no en la corte de Atila; los héroes rusos de Kiev no parecen tener en la leyenda ningún adversario comparable a sus auténticos enemigos, los mongoles. Si la analogía fuera una guía segura, podríamos concluir que la guerra de Troya perfectamente pudo acontecer, pero que a buen seguro no revistió demasiada importancia. Por otra parte, a veces la leyenda presenta correlatos sólidos. La derrota serbia en Kosovo fue una catástrofe absoluta y las ruinas de Troya indican que ocurrió algo aniquilador. Aun así, debemos preguntarnos por qué la imaginación griega escogió la guerra de Troya, cuando seguramente los siglos XIV y XIII ofrecían muchos otros temas notables. Una posible respuesta es que la guerra de Troya pudo constituir la mayor empresa de la Grecia unida hasta los días de Alejandro Magno. Es posible que una coalición de tamaña magnitud impresionara a los griegos desunidos de las siguientes generaciones, que debieron de considerarla en verdad maravillosa. Por otra parte, cabe la posibilidad de que el asedio de Troya alcanzara su posición privilegiada porque fue no solamente el logro más grande de los griegos micénicos, sino también el último. Después de él, no volvieron a hacer nada de proporciones similares y es posible que

su declive comenzara poco después de la toma de la ciudad. En tal caso, la guerra de Troya tiene el atractivo de un acontecimiento en el que un pueblo resulta victorioso, sí, pero se agota hasta tal punto en su victoria, que constituye su última gesta. Cabe imaginar que una generación posterior, exiliada de su antigua patria, viera en esa guerra una grandeza trágica, merecedora de ser celebrada en cantos.

Se ha comparado la edad heroica griega con otras edades de esa clase en un aspecto concreto. Así como en ella los personajes principales son el rey supremo Agamenón y unos cuantos jefes destacados situados alrededor de él, en otros lugares las *dramatis personae* también suelen ser el rey, que es *primus inter pares*, y sus pares o compañeros, quienes colaboran con él y gozan casi de la misma autoridad. Así ocurre en la poesía germánica, incluidas la escandinava y la anglosajona, y también en la francesa, la rusa y la yugoslava, pero nos equivocaríamos si viéramos en tal circunstancia el reflejo de un sistema feudal. El sistema heroico es mucho más simple y está pensado para la guerra; el rey se reparte la tarea con sus capitanes, quienes a su vez destacan en el campo de batalla. Sucede otro tanto en las epopeyas mongol y tártara, en las que el jefe supremo está rodeado de otros guerreros que llevan a cabo sus propias gestas y se ganan su propia gloria. No cabe duda de que la leyenda y la poesía simplifican los hechos, pero estos parecen bastante reales. Si una fuerza griega atacó Troya, fue casi con total seguridad una coalición, y una coalición exige un comandante supremo y un número manejable de otros comandantes por debajo de él. En la epopeya, los distintos soberanos se reúnen en una única empresa de grandes proporciones, pero, a falta de esta, pueden llevar a cabo sus hazañas por sí mismos y el conjunto de leyendas resultante es el ciclo de sus gestas. No otra cosa sucede en la épica rusa, donde Vladímir, pese a su condición de rey, no dispone de mucho poder y sus príncipes se aventuran a luchar contra monstruos y bandidos.

Si bien la destreza y el éxito en la guerra constituyen un principio esencial de toda edad heroica y su principal objetivo es la gloria, no es menos cierto que esta tiene que plasmarse en formas visibles. Así, el heroísmo se señala con un aparato externo de un lujo inconcebible para las generaciones posteriores. Se creía que la edad heroica griega había sido de una riqueza incalculable, cosa lógica cuando quien la contempla retrospectivamente es una posteridad empobrecida; no obstante, había una base sólida para tal creencia, como demuestran los ricos hallazgos de orfebrería hechos en yacimientos como Micenas. Esta circunstancia encuentra un eco en el epíteto «rica en oro», aplicado a Micenas (*Odisea* III 304), y de forma más vaga, pero no menos convincente, en la impresión que causa en Telémaco y el joven Pisístrato el palacio de Menelao en Esparta:

> como un brillo de sol o de luna cerníase en la casa
> de elevadas techumbres, morada del gran Menelao.
>
> *Od.* IV 45-46

Y Telémaco comenta:

> «Mira atento, Nestórida, amigo del alma, por estas
> resonantes estancias el brillo fulgente del oro
> y también del electro, la plata, el marfil».
>
> IV 71-73

Las copas de Vafio, obras maestras de la orfebrería micénica, procedían de esta parte de Grecia y, en sus modestas proporciones, justifican la leyenda.

Las reminiscencias del pasado glorioso aparecen brillantemente magnificadas en el palacio de Alcínoo en Feacia, que raya en el ámbito del cuento de hadas pero que, aun así, es iluminado por la luz del pasado micénico. Las puertas son de oro con qui-

ciales de plata, los suelos son de bronce, a lado y lado hay dos perros labrados en plata y en oro por Hefesto, destinados a guardar el hogar (*Od*. VII 84 y sigs.). El oro es un signo de riqueza heroica. La armadura de Glauco es de oro (*Il.* VI 236); el cetro de Aquiles (I 246) está tachonado del mismo material, seguramente en el mango; la coraza de Agamenón está hecha de oro, esmalte y estaño (XI 25-27) y procede de Chipre, indicio de la gran extensión de la sociedad heroica. Mucho más reveladora es la coraza que Hefesto fabrica para Aquiles (XVIII 478-613), cuyo escudo, adornado con escenas de guerra y paz, recuerda hasta cierto punto el arte de los puñales encontrados en Micenas y combina el oro, la plata, el estaño y el esmalte. No se describe la técnica con exactitud y no tenemos por qué creer que el poeta vio alguna vez un escudo semejante, pero la tradición debía de contar algo sobre este arte y es posible que en el apogeo micénico se fabricaran realmente piezas de tan lujoso refinamiento. Su recuerdo sobrevivía de una forma u otra y, como Homero dice del escudo, era la obra de un dios, razón por la cual resultaba tanto más apropiada para un gran héroe.

Por lo común, las sociedades heroicas nunca dejan de buscar aventuras y botín, y los aqueos no eran una excepción. Parece que incluso penetraron en lugares donde los griegos no volverían a adentrarse durante varios siglos y en los poemas sobrevivían ecos de sus viajes. Quizá el eco más llamativo en la *Ilíada* sea la descripción de Aquiles de la Tebas egipcia, con su gran riqueza y sus cien puertas, por cada una de las cuales van y vienen unos doscientos hombres con caballos y carros (IX 381-384). Tal despliegue de riqueza recuerda el templo construido por Amenofis III (1441-1376 a. C.), con sus suelos y puertas de oro y plata; las cien puertas son una versión griega de sus numerosas torres; las hazañas de sus huestes fueron registradas en inscripciones que sobrevivieron hasta tiempos muy posteriores. Pueden verse reminiscencias similares de la riqueza egipcia en los regalos, como las dos

bañeras de plata con que Menelao y Helena son obsequiados por sus anfitriones de Tebas (*Od*. IV 125 y sigs.). A diferencia de Egipto, el imperio hitita apenas si aparece. Encontramos una posible mención de los hititas cuando Ulises comenta de pasada al fantasma de Aquiles que Neoptólemo mató a unas gentes llamadas ceteos, que podrían ser hititas (XI 521), pero la referencia es incierta y guarda poca relación con la historia principal. Si bien en el siglo XIII los aqueos tenían que vérselas con los hititas, la leyenda griega no dice nada de ellos y, en cambio, se centra en la pequeña ciudad de Troya, situada en la esquina noroccidental de su imperio.

La historia, tal como la conocemos por los documentos hititas, indica que los aqueos eran una monarquía militar. Desde luego, podía haber otros reyes por debajo del rey supremo, con el que se ligarían en confederación. Suponemos que este rey gobernaba desde Micenas, pero es probable que tuviera un bastión avanzado en un lugar como Rodas, convenientemente cerca de la costa asiática. El rey aqueo halla su correlato literario en Agamenón, «soberano de numerosas islas y de Argos» (*Il*. II 108), y, aun cuando Argos se limite al Peloponeso o a una parte de dicha península, su dominio sigue siendo grande. En los poemas homéricos, Agamenón es el comandante supremo y presumimos que se lo ha investido de su poder específicamente para la guerra. La idea puede no estar lejos de la realidad histórica y la preeminencia del monarca puede explicar por qué un rey hitita llama «hermano» al rey de Ahhiyawa.

Aunque la poesía heroica parece haber arraigado en el pasado micénico y preservar algunos rasgos característicos de su poder y riqueza, no podemos esperar obtener de ella mucha información precisa o fiarnos de todo lo que dice. Los paralelos con otras tradiciones indican que pequeños retazos de verdad aparecen mezclados con grandes cantidades de fantasía y no hay ninguna manera segura de determinar qué es verídico y qué no lo es, de no contar con pruebas externas de una naturaleza bien distinta. No obstan-

te, es posible que en un lugar la *Ilíada* contenga un documento político o histórico. En II 484-760 se conserva el catálogo de las naves aqueas, que pretende ser la lista de los contingentes aqueos con los nombres de sus jefes y el número de sus buques.

Al comienzo queda claro que este catálogo no es obra del poeta de la *Ilíada*, sino que lo tomó de otra parte y lo incorporó después. Así parece indicarlo la invocación a las musas del principio (II 484-487) y pruebas sólidas lo confirman. En primer lugar, el catálogo no describe el estado de las huestes en Troya —como habría sido de esperar, al encontrarnos ya en el décimo año de la contienda—, sino la movilización de las naves en Áulide antes de partir para Ilión. Aunque el texto no menciona Áulide en este punto, allí es donde se reunieron los bajeles. Se menciona cada destacamento con el lugar de donde procedían sus hombres y el número de sus naves. El lenguaje es objetivo, pero el empleo de los epítetos locales lo salva de la sequedad. Si bien el pasaje entero es coherente en sí mismo, resulta evidente que Homero tuvo que adaptarlo a su relato; por ejemplo, nombra a Filoctetes (II 718), que fue abandonado en Lemnos, y a Protesilao (II 698), muerto nada más llegar a Troya. Homero menciona de paso lo que les ocurrió, pero tales ajustes son a todas luces correcciones y añadidos a una lista objetiva.

Ni el catálogo aqueo estaba pensado para encajar en la *Ilíada*, ni la *Ilíada* estaba compuesta para albergarlo. Hay discrepancias entre ellos. Los beocios, cuyo contingente se menciona en primer lugar y es el mayor de todos, no tienen ningún papel en el poema. Los tesalios, a los que se presta una atención considerable, no vuelven a tener importancia. Más destacable es el tratamiento dispar que reciben algunos personajes principales, pues tal diferencia no es simplemente de proporciones o acentuación, sino objetiva. En primer lugar, Aquiles, un gran jefe en el poema y cuyo padre, Peleo, gobierna hasta Yolco y el monte Pelión, se halla confinado en el catálogo a una pequeña parte de Tesalia. En segundo

lugar, Ulises, que en el poema parece ser el soberano de las islas occidentales, en el catálogo solo recibe doce naves y cede la mayor parte de su territorio a un tal Megete. En tercer lugar, Agamenón, bien lejos de ser el «soberano de numerosas islas y de Argos», no obtiene sino lo que más tarde constituiría Corinto, Sición y la parte oriental de Aquea. El catálogo es sin duda independiente de la *Ilíada* y anterior a ella. Al incorporarlo, Homero lo respetó sin importarle que ofreciera discrepancias bastante graves con su propio cuadro de la confederación aquea.

Si el catálogo es más antiguo que la *Ilíada*, debemos preguntarnos cómo se compuso y, especialmente, si puede remontarse a un original micénico. Como sabemos por las tablillas de Pilos, los micénicos tenían sus propios órdenes de batalla y es verosímil que redactaran uno para la guerra de Troya, pese a que nada de lo que tenemos se parece remotamente a ello por el tamaño. Se ha encontrado una lista de esa clase en la antigua ciudad de Ras Shamra, y otros ejemplos encajarían con esta época de documentos y registros. Pero es imposible averiguar cómo un documento de ese tipo pudo llegar a formar parte de una poesía que durara lo suficiente para que Homero la conociera. La escritura micénica había caído en el olvido mucho antes de sus días y resulta imposible imaginar que unos colonos hubieran traído de aquella expedición algún documento que no habrían sabido leer. Si el catálogo procedía del pasado lejano, debió de haberse transmitido oralmente en verso, de un aedo a otro y a través de las generaciones, por mor de su entronque con un pasado resplandeciente. No es en modo alguno imposible que así fuera. En sociedades iletradas, los que nunca han aprendido a depender de los libros pueden realizar fabulosas hazañas memorísticas. Los reyes de Uganda mantenían a cantores oficiales que recordaban treinta generaciones de su linaje; los maoríes recuerdan con detalle los viajes que los llevaron desde Tahití hasta Nueva Zelanda entre *circa* 825 y *circa* 1350. Es verosímil que en una fecha temprana

un aedo griego versificara una lista de los contingentes reunidos en Áulide antes de ir a Troya y que fuera aprendida y transmitida a la manera mnemónica habitual. Homero debía de conocerla y la añadió a su poema con las mínimas modificaciones necesarias.

El catálogo presenta un cuadro creíble de la Grecia micénica tardía. Los dorios no habían llegado, y por tanto no se los menciona. Tampoco se mencionan lugares que más tarde serían capitales, como Megara, Esparta, Corinto y Argos. Se sabe que muchos de ellos fueron plazas micénicas y, lo que es más importante, alrededor de una cuarta parte no era conocida en tiempos históricos y no pudo ser identificada. Los lugares son reales y a menudo se los presenta con epítetos indicadores de un conocimiento personal. Tal cosa presupone una poesía apta para tratar una materia tan extensa y un poeta capacitado para versificarla con cierta elegancia. Podemos afirmar sin demasiado temor a equivocarnos que Homero conocía y añadió un poema que en sí mismo era más o menos micénico y al que consideraba una autoridad sobre el pasado heroico. Sin embargo, lo que no está tan claro es cuándo se compuso este poema en sus líneas principales y cuán fiable resulta en su forma actual.

Es verosímil pensar que el catálogo fue compuesto después del desplazamiento masivo de los beocios de Tesalia a la posterior Beocia. Tucídides afirma que esta migración tuvo lugar unos sesenta años después de la caída de Troya (*Historia de la guerra del Peloponeso* I 12). La hipótesis encaja con la presentación que se hace de Beocia en el catálogo y, en tal caso, la descripción entera de Grecia podría ser en cierta medida histórica. Los dorios todavía no están en Creta ni en Rodas y los reinos menguados de Agamenón y Menelao reflejan el declive del poder micénico tras la guerra. Ahora bien, si esto es correcto —y, como mínimo, no contradice las pruebas de que disponemos—, estamos delante de un cuadro de la Grecia de unas dos generaciones después del saqueo de Troya,

o sea, muy poco posterior al hundimiento micénico. Es posible que sea así, pero no sabemos hasta qué punto dicha descripción, aun siendo tan antigua, coincide con la Grecia de la época de la contienda. Si el autor ha concedido un papel tan importante a los beocios, posiblemente él mismo lo fuera y exageró su poder. Después de la guerra de Troya se produjeron grandes cambios con el desplazamiento masivo de los beocios. Si el catálogo registra esta circunstancia como fue en su propio tiempo, ¿no haría lo mismo en lo tocante a otras regiones, en particular en lo concerniente a los reinos de Aquiles, Agamenón y Ulises? De ser así, el catálogo constituye un documento extraordinario del pasado griego, pero no informa de manera fidedigna sobre las huestes aqueas desplazadas a Troya. El período posterior a la guerra estuvo caracterizado según Tucídides (I 12 1) por grandes cambios, que indudablemente dejaron su huella en el catálogo. La lista parece un documento antiguo, pero no contemporáneo de la guerra de Troya. Así pues, algún poeta se afanó por describir las fuerzas congregadas en Áulide, pero, limitado por las circunstancias de su propio tiempo, produjo lo que parece una descripción hecha dos generaciones después del célebre episodio.

El catálogo especifica el número de las naves enviadas por cada contingente, y estas cifras suscitan desconfianza. El total de 1.186 parece imposible por lo grande, suponiendo que todas ellas tuvieran que atracar en la Tróade. Las palabras empleadas para «naves» y para las distintas cifras son jónicas, no griegas micénicas, y parecen invenciones. Es posible que los datos poco fiables sean interpolaciones hechas al dictado del orgullo nacional después de la primera composición. Salamina, de donde parte Ayante con doce barcos (II 557-558), solo obtiene dos versos y se la subordina a Atenas. En la Antigüedad se creía que era una interpolación hecha por los atenienses en el siglo VI (Estrabón, *Geografía* 394; Diógenes Laercio, *Vida de los filósofos ilustres* I 48; Quintiliano, *Instituciones oratorias* V 40), cosa que puede ser cierta. El catá-

logo plantea muchos problemas irresolubles, pero en un punto merece respeto. Encarna la creencia de que los aqueos unidos formaron una gran expedición contra Troya. La idea está detrás de la *Ilíada* y no puede rechazarse.

El catálogo de las naves aqueas es paralelo al catálogo de los aliados troyanos (II 816-877), mucho más corto y menos informativo, e incluso más difícil de evaluar. Al existir un catálogo aqueo, era natural incluir uno troyano y, como los troyanos no tenían buques, se hubo de recurrir a los nombres de sus aliados, sin números. La independencia del catálogo troyano respecto del texto principal es aún más evidente que la del catálogo aqueo. En todo el poema se nombra a 216 troyanos, de los cuales 180 resultan muertos, pero el catálogo ofrece muy poca ayuda. De sus 26 troyanos, ocho no vuelven a aparecer y solo cinco revisten alguna importancia. No cabe duda de que quienquiera que compusiese el catálogo troyano no era el poeta de la *Ilíada*. Es muy poco probable que sea posterior a esta, pues, si lo fuese, habría tomado nota del poema; es una composición anterior, independiente, y no hay ninguna razón por la que no pudiera proceder de la misma época que el catálogo aqueo, como su pareja necesaria. Al menos, la lista de los pueblos nombrados no coincide con lo que conocemos del Asia Menor después de la colonización jónica, comenzada hacia el 1100, pero, por lo que sabemos, se ajustaría a los últimos días del mundo micénico. El conocimiento del autor no es extenso. Sabe mucho menos de los lugares del Asia Menor que de Grecia y sus islas, pero lo que sabe no inspira desconfianza. Es cierto que se dice que los carios poseían Mileto (II 868), pese a que, al parecer, en aquella época era una ciudad dependiente de Micenas; no obstante, es posible que hubiera vuelto a su estado anterior en la fecha de la compilación del texto. La lista troyana complementa a la aquea e informa acerca de lo que se creía antes del final de la época micénica.

Los poemas homéricos deben a la época micénica algunos de sus temas y personajes principales, su noción de un pasado rico y

brillante y algunos elementos de su vocabulario. Todas estas cosas fueron enriquecidas, ampliadas y reformuladas para satisfacer nuevas necesidades de lenguaje y costumbres aparecidas en los siglos comprendidos entre la época micénica y Homero. Los poemas no son micénicos en ningún sentido auténtico; simplemente contienen algunos elementos de esta civilización. Su visión de una edad griega heroica es sumamente selectiva e idealizada. En tiempos posteriores, se creyó ver en ocasiones a los dioses en la tierra, pero nunca mezclarse con los hombres como cuenta Homero que hicieron. La riqueza de los palacios micénicos era en realidad mayor de lo que Homero creía, si comparamos el número de esclavos de una gran casa representados por él con lo que fueron las cosas en verdad. Tanto Ulises como Alcínoo tienen cincuenta siervas en su casa (*Od.* VII 103; XXII 421), pero las tablillas de Pilos, procedentes de un único lugar durante un período muy breve, dan los nombres de 645 siervas, junto a los de 370 niñas y 210 niños. La época micénica merecía ser honrada como una época de héroes por el alcance de sus logros, la magnitud de su riqueza y el esplendor de sus monumentos. No cabe duda de que los reyes y príncipes que con el tiempo serían los patronos de la poesía heroica se decían descendientes de los héroes y estaban orgullosos de que les hablaran de su destreza. La visión del pasado daba gloria al presente y encontró su apogeo en los poemas homéricos.

La concepción homérica de una edad heroica fue mantenida y enriquecida por la poesía, pero el instrumento con el que esta trabajaba era probablemente de origen micénico. El hexámetro griego no encuentra paralelos en otras lenguas indoeuropeas hasta que lo copian los romanos. En el empleo de la cantidad como base de la prosodia se parece al sánscrito, pero esta lengua la usa para una medida distinta y, al parecer, fue una invención griega. Se ha hecho un intento de demostrar que este verso es pregriego y procede de la Creta minoica. Un texto egipcio cita un conjuro

que, presuntamente, está escrito en la lengua de los keftiu (cretenses):

Santi kapupi wayya jaja minti lalakali[1]

Esta secuencia podría sonar como un hexámetro, pero su lenguaje todavía se desconoce y los conjuros mágicos, especialmente en citas egipcias, no constituyen una prueba demasiado fiable. Por otro lado, el hexámetro depende de una cualidad esencial de la lengua griega: su equilibrio entre las sílabas cortas y las largas y su capacidad para diferenciarlas claramente según el principio de que una larga equivale a dos cortas. Este principio se encuentra detrás de toda la métrica griega y el hexámetro es su ejemplo conocido más antiguo.

El origen griego del hexámetro encuentra cierto respaldo en el griego arcaico de las tablillas en escritura micénica Lineal B. No están en verso y guardan poca relación con sus temas y vocabulario, pero dan suficiente información sobre algunas palabras griegas tempranas para demostrar que podían encajar sin serias dificultades en el hexámetro. Desde luego, debe de ser una casualidad el que ciertas expresiones de las tablillas parezcan partes de hexámetros, pero la similitud trasluce un hecho significativo. Dado que este griego arcaico contenía un gran número de sílabas cortas, era posible explotar sin grandes dificultades un sistema métrico basado en la proporción de sílabas largas y cortas. Se puede hacer una prueba muy simple con los nombres propios. De los cincuenta y ocho nombres masculinos citados por los primeros editores, cincuenta y dos pueden encajar sin cambios en el hexámetro, lo mismo que veintiún topónimos de origen griego que aparecen en las tablillas de Pilos. Esta circunstancia no es difícil de explicar. En esta fase de su evolución, la

1. H. T. Bossert, citado por J. Friedrich, *Kleinasiatische Sprachdenkmäle*, pág. 146.

lengua griega todavía conservaba un gran número de formas con vocales yuxtapuestas sin contraer, las cuales, especialmente en las palabras compuestas, revelan las posibilidades métricas de este idioma. Sus palabras encajan más fácilmente en un ritmo dactílico que las palabras contractas de época posterior y, aunque en la época clásica el verso yámbico pudo resultar cercano al habla corriente, no parece que fuera así en la época micénica. Una vez que el hexámetro se impuso como el metro apropiado a la poesía heroica, los poetas tuvieron libertad de inventar fórmulas para él y prepararlo para satisfacer cualquier emergencia compositiva. Las fórmulas, una vez inventadas y aceptadas, se mantuvieron en el uso, y por eso Homero presenta tantas conexiones con lo que para él era ya un pasado lejano. Si el hexámetro hubiera sido más fácil de componer, habría necesitado menos fórmulas y menos elaboradas, y habría sido menos conservador en su empleo.

Si el hexámetro ya se utilizaba en época micénica, eso explicaría, mejor que cualquier otra cosa, por qué encontramos reliquias de ese tiempo en los poemas homéricos, que debieron de componerse unos quinientos años después. Los temas quedaron cristalizados en conjuntos métricos de palabras memorizados y transmitidos de generación en generación. Muchos debieron de perecer por el camino o ser sustituidos por frases más actuales, pero lo que sobrevivió de los días pretéritos fue suficiente para asegurar la continuidad. No podemos afirmar que ningún pasaje o ningún verso sean genuina y completamente micénicos, puesto que la lengua cambió mucho en ese intervalo, pero sí podemos decir que tal o cual pasaje están basados en un original micénico porque un determinado tema u objeto solo existía en aquella época. Del mismo modo, unas cuantas palabras son indudablemente micénicas y en parte sobrevivieron gracias a su aire añejo. No tenemos por qué creer que los micénicos cultivaban una poesía oral a gran escala, pero es probable que al menos compusieran panegíricos y

elegías en verso, que son, según parece, un antecedente común de la poesía heroica. En estas composiciones maduraron el metro y el estilo de un arte venidero, quizá incluso parte de su vocabulario. El cambio fundamental debió de producirse cuando los aedos pasaron del presente al pasado, y el momento lógico de esa transición llegó cuando, tras el hundimiento del mundo micénico, los hombres lo contemplaban retrospectivamente con admiración y asombro y deseaban revivirlo con la imaginación. La celebración de actos nobles requería un metro majestuoso, como lo era el hexámetro. La poesía micénica no hubo de guardar necesariamente un gran parecido con su lejano descendiente homérico, y seguramente era más corta, más tosca y más brutal y se preocupaba por el presente de forma más inmediata, pero contenía incalculables posibilidades de desarrollo, de las que se beneficiaron los aedos jónicos en los siglos sucesivos.

6
LA *ILÍADA*: FORMA Y CARÁCTER

La *Ilíada* comienza con una invocación a la Musa para que cante lo que es presumiblemente el tema principal del poema:

> La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles,
> maldita, que causó a los aqueos incontables dolores,
> precipitó al Hades muchas valientes vidas
> de héroes y a ellos mismos los hizo presa para los perros
> y para todas las aves —y así se cumplía el plan de Zeus—,
> desde que por primera vez se separaron tras haber reñido
> el Atrida, soberano de hombres, y Aquiles, de la casta de Zeus.
>
> I 1-7

Un poeta no tiene la obligación de enunciar su asunto al comienzo; es libre de guardarse sorpresas. Homero se guarda muchas, pero sus primeras palabras son veraces. Sin duda, la *Ilíada* versa sobre la cólera de Aquiles, sobre dolores y muertes. Solo hay un elemento que resulta un poco extraño: su referencia al plan de Zeus. En la Antigüedad, algunos estudiosos creyeron que dicho plan era el referido en la *Cipria*: Zeus había decidido reducir la población de la tierra mediante la guerra de Troya (fr. 1 Allen; escolio A I 5). Las palabras sobreviven y las últimas cuatro son idénticas a las de Homero. Pero cabe dudar de que Homero se refiera a eso. No lo menciona en ninguna parte y, si acaso atribuye un origen divino a la guerra de Troya, dicho origen es el del resentimiento de Atenea y

Hera por el juicio de Paris (XXIV 27-30). Es mucho más probable que las palabras homéricas se refieran a la trama de la *Ilíada* y específicamente a la parte desempeñada en ella por la decisión de Zeus de permitir, a petición de Tetis, la humillación de los aqueos por la derrota sufrida mientras Aquiles se abstiene de intervenir en la batalla. El plan engarza los distintos episodios y de él surgen dos sucesos de primera magnitud: la muerte de Patroclo y la muerte de Héctor.

La trama de la *Ilíada* es compleja, dado que el motivo de la cólera de Aquiles aparece imbricado en otro más amplio: el destino de Troya. Homero prefigura en parte esta circunstancia en sus palabras iniciales, tal vez con la intención de relacionar la cólera de Aquiles con sus consecuencias en una escala más ambiciosa que cualquiera intentada con anterioridad. El poema reviste casi un carácter doble: primero, habla de la cólera y sus consecuencias para Aquiles, sus amigos y sus enemigos; después, del destino de Troya, inextricablemente unido a la ausencia o la presencia de Aquiles en el campo de batalla. El poema no es una Aquileida sino una Ilíada, y eso explica su amplitud y escala. Los dos motivos están estrechamente relacionados y en los últimos cantos aparecen unidos. La riqueza de la *Ilíada* procede de que abarca muchas más cosas que la cólera de Aquiles. El destino de este personaje es fundamental, pero el de Troya apenas lo es menos, y, al final, aunque ni la muerte de Aquiles ni la toma de Troya encuentran hueco en la narración, las dos son inminentes y seguras. La combinación de dos temas principales es posible porque la composición breve se amplía hasta crear el poema épico de carácter extenso. Para elaborar una composición larga, el poeta pasaba de centrarse en un solo tema a abordar un asunto mucho más complejo. Antaño, quizá la cólera de Aquiles fuera uno de los muchos motivos asociados a la guerra de Troya; ahora se le concede un lugar de honor, al mismo tiempo que se ponen otros temas en relación con él, que en un nuevo contexto cobran una importancia inédita.

La cólera de Aquiles sirve para mucho más que para dar comienzo a la *Ilíada* o para explicar algunas de sus acciones principales. Es un tema dominante que pasa por diferentes fases hasta llegar a su conclusión en el canto XXIV. Resulta admirablemente adecuado para su propósito, ya que surge de la visión heroica de la humanidad. Cuando Agamenón, para afirmar sus poderes como comandante supremo, insiste en tomar a Briseida de Aquiles, este se siente ofendido en lo más hondo. A Aquiles lo asisten todos los derechos para conservar a Briseida, pero Agamenón hace caso omiso de ello y comete una afrenta gravísima. Cuando el honor es la norma, un hombre debe dispensar a los otros el respeto que exige para sí, regla que Agamenón transgrede sin ambages. Como Agamenón ha ofendido su dignidad, Aquiles responde afirmándola plenamente: decide abandonar el campo de batalla y, al dejar que los aqueos sufran derrota tras derrota, muestra hasta qué punto es grande su valía. El honor herido exige una reparación, como la que Aquiles, certeramente, no puede por menos de buscar. El drama del canto I presenta la disputa entre Aquiles y Agamenón con grandes pormenores porque es la base de todo el poema, tanto por los actos que provoca como por su caracterización de Aquiles. Al final del canto, el plan de Aquiles para humillar a los aqueos ha ganado el favor de Zeus y está a punto de ponerse en práctica.

Los cantos II-VIII relatan lo que acontece a los aqueos en ausencia de Aquiles. Se nota su presencia en segundo plano y a veces se lo menciona, pero no toma parte en la acción, y ni siquiera muestra interés en ella. Corresponde a los demás aqueos demostrar de qué son capaces sin él, pero Homero no se limita a contar esto. El poema adopta las dimensiones de una Ilíada y se centra en la guerra por Troya. Se supone que la acción se desarrolla en el décimo año de la contienda (II 329), pero mucho de lo que se narra, como lo que refiere Helena sobre los jefes aqueos o el duelo de Menelao y Paris, habría sido más apropiado para el primer

año. Una vez que el poeta ha decidido componer una Ilíada, puede abrir su compás sin preocuparse mucho de la cronología, y el material suplementario añade aliento y sustancia. Cuando Aquiles se abstiene de luchar, los resultados no se aprecian enseguida, pero la acción comienza tal como exige el esquema más amplio. Homero se sumerge en los acontecimientos mediante un recurso sorprendente. Zeus ha prometido a Tetis que los aqueos serán humillados y pone manos a la obra enviando a Agamenón un sueño falaz que le promete la toma de Troya para ese mismo día (II 23 y sigs.). El acto podría ser eficaz desde el punto de vista dramático, ya que la confianza que infunde en Agamenón podría subrayar por contraste la gravedad de su fracaso subsiguiente y de su pesar por ello. Pero no es eso lo que ocurre. Homero no se contenta con el sueño, sino que, además, hace que Agamenón decida poner a prueba la moral de su ejército sugiriendo que todos deberían levantar el sitio y volver a casa. Es una situación posible en un mundo de héroes, pero destruye las posibilidades dramáticas del sueño y crea una situación enteramente nueva. El ejército entra en pánico y solo Ulises logra que vuelva en sí. La unión de los dos motivos no está demasiado lograda, y cabe suponer que al dar comienzo a este amplio asunto Homero se vio enfrentado a dos opciones con base en la tradición. En una de ellas, el falaz sueño precedía a los desastres; en la otra, el ejército era presa del pánico y había que prepararlo para la batalla. Cualquiera de las dos habría sido un buen comienzo, pero tal vez Homero no se atreviese a emplear únicamente ni la primera, que habría adelantado en demasía la derrota de los aqueos, ni la segunda, porque la puesta en marcha del plan necesitaba de la intervención de Zeus. La combinación da inicio a la batalla, pero no de forma sencilla ni directa.

El método brinda una excusa para introducir los catálogos de las naves aqueas y los aliados troyanos, pertenecientes al comienzo de la guerra. Apenas se intenta ocultar las huellas, y resulta útil enterarnos de quiénes son los enemigos, aun cuando las listas sean

unas veces demasiado prolijas y otras demasiado parcas. Si ya se conocían y se honraban los catálogos, cabía esperar que figurasen en un poema sobre la guerra de Troya. Después, puede empezar la guerra, pero todavía no con una liza general. Primero se intenta ponerla en marcha con un duelo entre los dos hombres más concernidos por ella, Menelao y Paris. También este episodio habría encajado mejor al comienzo de la guerra, pero no desentona donde está. Mientras se hacen preparativos para el duelo, el poema nos presenta a Helena, la causa de la guerra, y lo hace desde el punto de vista de Príamo y los ancianos de Troya. Saben perfectamente por qué se enfrentan los dos ejércitos y comentan:

> No es extraño que troyanos y aqueos, de buenas grebas,
> por una mujer tal estén padeciendo duraderos dolores:
> tremendo es su parecido con las inmortales diosas al mirarla.
>
> III 156-158

A continuación, Helena identifica para Príamo a algunos de los jefes aqueos, lo cual nos ayuda a conocerlos. El duelo acaba sin vencedor, porque Afrodita se lleva a Paris envuelto en una nube, y entonces empieza al fin la batalla.

Los cantos V-VIII se ocupan de la contienda, y su característica dominante es que al principio los aqueos se las arreglan bastante bien sin Aquiles. El joven Diomedes, tras ser injustamente censurado por Agamenón, logra una victoria tras otra y no cede ante el ataque de los dioses. Tiene la prestancia y la gallardía de la juventud, y durante cierto tiempo ocupa el lugar de Aquiles. Otros aqueos lo emulan, no sin éxito, pero la tónica general queda establecida con la entrada en la batalla del troyano Héctor, que pronto deja sentir su fuerza y hace retroceder a los aqueos hasta que al final del canto VIII los troyanos acampan en la llanura que se extiende entre el campamento aqueo y las murallas de Troya. Al

fin, el plan de Aquiles ha triunfado, no abrumadoramente, pero sí hasta el punto de poner en un trance a sus compañeros de armas. El tema sigue siendo el de una Ilíada y Troya recibe una amplia atención. Su vida es más rica y variada que la del campamento aqueo, como atisbamos por primera vez cuando Príamo habla a Helena sobre la muralla. Más adelante, otras dos escenas añaden pinceladas asombrosas de humanidad. Después de transportar a Paris lejos del campo de batalla, Afrodita le dice a Helena que vaya con él. Helena reprocha a Afrodita su crueldad y habla con amargura de la humillación en la que vive, pero Afrodita es obstinada y Helena cede (III 383 y sigs.). Más adelante, cuando Héctor acude a Troya, se reúne con su mujer y su hijo, y el diálogo que mantienen, lleno de patetismo noble y verdad honda, está muy alejado de la ferocidad del campo de batalla, a la que sirve de trasfondo y con la que establece un soberbio contraste (VI 394 y sigs.). Frente a la sociedad de los aqueos, casi exclusivamente masculina, caracterizada por su fiero orgullo y su ambiciosa búsqueda de honor, Homero inserta estos breves interludios ambientados en Troya, con sus ancianos y sus jóvenes esposas, su inseguridad y su sensación de fatalidad.

El canto IX vuelve a la cólera de Aquiles. Lo trata con atención certera, con lucidez absoluta sobre lo que su decisión significa para él y para los demás; no es fácil imaginar la *Ilíada* sin esta pintura completa de un gran héroe en tiempos de grave crisis. El canto comienza con los jefes aqueos sumidos en la angustia por el éxito del ataque troyano. A petición de Néstor, Agamenón dice que está dispuesto a disculparse, pues ha actuado movido por la ofuscación (IX 119), y que va a reparar con ilustres regalos el honor de Aquiles. Es una forma correcta de actuar y los demás jefes la aprueban. Parecen pensar que Aquiles aceptará, y Ulises y Ayante, acompañados por el viejo Fénix, acuden a su tienda. Aquiles los recibe con cortesía, escucha lo que tienen que decirle y a continuación expone su punto de vista. Aunque los enviados

ven en su respuesta una negativa, la proposición no ha dejado de conmoverle; Homero señala tres fases en su reacción a ellos. En primer lugar, dice que piensa partir mañana (IX 357), y apoya su decisión con el apasionado argumento de que la guerra no merece la pena, pues el hombre solo tiene una vida y una vez perdida no se puede recuperar a ningún precio (IX 406-409). Después, tras escuchar el largo discurso de Fénix sobre los peligros de la cólera, hace una corrección y dice que al amanecer decidirá si volver a casa o quedarse (IX 618-619). Por último, después de algunas palabras resueltas de Ayante, da otro paso y dice que solo luchará cuando Héctor llegue a las naves y las tiendas de los mirmídones (IX 650-655). De hecho, la concesión de Aquiles resulta considerable. No es todo lo que quieren los aqueos, pero a lo largo del proceso ha librado una gran batalla consigo mismo, y al final hay un débil rayo de esperanza. Por eso, sin duda, después de dar una interpretación nada halagüeña a su reacción, que desde luego no promete su ayuda inmediata, se aprestan los aqueos a reanudar la batalla contando con sus solas fuerzas.

El canto X es un interludio, un capítulo en el que se llevan a cabo operaciones nocturnas antes de que vuelva la batalla. Presenta numerosas diferencias, sobre todo en punto a cierta brutalidad de tono, con la mayor parte de la *Ilíada*, y se lo ha considerado —no sin motivo— un añadido posterior. En la Antigüedad había quien creía que se trataba de una obra temprana del propio Homero; en todo caso, no tiene por qué ser necesariamente posterior. Emplea materiales notablemente arcaicos en la descripción del casco confeccionado con dientes de jabalí (X 261-265), pero, sea cual sea su origen, constituye un interludio en medio de las tensiones y frustraciones del canto IX y la reanudación de la batalla en el canto XI. La trama vuelve a girar entonces para pasar de Aquiles al tema general de la guerra, pero se producen marcados movimientos en su interior. Los jefes aqueos marchan y combaten por turnos. Empiezan bien, pero uno tras otro resultan heridos y

se ven obligados a retirarse. La figura dominante es Héctor, que mueve a los troyanos a atacar el campamento aqueo. La crisis llega cuando traspasan el muro de protección e incendian las naves. En ese momento, se ve que la plegaria de Aquiles ha sido atendida, y cabe esperar que regrese a la batalla. Pero Homero actúa de forma más sutil y prepara un nuevo clímax.

El siguiente movimiento viene precedido por una preparación sumamente hábil. Hasta ahora apenas se ha hablado de Patroclo, el amigo de Aquiles, que es mayor que él (XI 787), lo comparte todo con él y como él ha abandonado la batalla. Ahora empieza a adquirir peso, pero no de golpe. Homero lo introduce de pasada en el relato. Cuando Aquiles, que ha estado contemplando la retirada aquea, ve que llevan a un herido a la tienda de Néstor, desea saber quién es y envía a Patroclo para averiguarlo (XI 608 y sigs.). Patroclo se queda un rato con Néstor, se entera de la gravedad de la situación y promete que se lo dirá a Aquiles (XI 839). Un poco más adelante, cuando el peligro ya no puede ser mayor, Zeus le dice a Hera que Aquiles enviará a Patroclo a la batalla, donde morirá (XV 64-67). En este punto, Patroclo no está con Aquiles, sino junto al herido Eurípilo, con quien comparte el desánimo general ante la perspectiva de la derrota (XV 390 y sigs.). Sabe cuál es la tarea de un soldado y decide que debe acudir junto a Aquiles e instarle a que luche (XV 402).

De vuelta con Aquiles, Patroclo no lo presiona, cosa probablemente inútil, sino que le pide su armadura, para engañar y asustar a los troyanos y obtener cierto respiro en la batalla (XVI 38 y sigs.). Homero no explica el cambio de intenciones, pero suponemos que Patroclo prefiere asumir la principal responsabilidad, tal vez con la esperanza de que Aquiles se una a él. En todo caso, Patroclo desempeña el papel principal. Aquiles accede y la acción se desarrolla con solemnidad mientras hace una libación a Zeus y ruega que Patroclo aleje al enemigo y vuelva sano y salvo. La nueva fase viene señalada por la detallada organización de los mirmí-

dones, y acto seguido Patroclo inicia su camino a la gloria. Los troyanos emprenden enseguida una completa retirada y Patroclo escala por tres veces las murallas de Troya, aunque Apolo lo repele en cada una de ellas (XVI 702-703). La plegaria de Aquiles ha sido atendida. El acierto de su postura queda justificado por Patroclo y su honor queda, en este sentido, restaurado.

Patroclo triunfa primero, pero luego muere, y la armadura de Aquiles queda en posesión de Héctor. Aquiles no parece albergar temor alguno de que haya ocurrido lo peor, pero Zeus, que no puede salvar a su hijo Sarpedón de morir a manos de Patroclo, no está dispuesto a evitar que este muera a manos de Héctor. En lo tocante al éxito en la batalla, la plegaria de Aquiles es atendida, pero a un precio terrible. La fuerza de sus sentimientos por Patroclo puede medirse no solo por las benignas chanzas con que se burla de él al verlo nervioso (XVI 7 y sigs.), sino también por su dolor incontrolable al enterarse de su muerte (XVIII 22 y sigs.). Su ira contra Agamenón ha cesado, y pronto pasará por las formalidades de la reconciliación, pero su cólera ha cambiado de objeto y se ha vuelto más fiera. Ahora se dirige contra Héctor y solo quedará satisfecha con su muerte (XVIII 90-93). Con este cambio, la *Ilíada* entra en su última fase, en que la cólera de Aquiles y el destino de Troya confluyen en una sola corriente. La presencia de Aquiles en el campo de batalla hace que la de los demás aqueos sea inútil, y la caza de otros enemigos precede a la de Héctor.

Las acciones de Aquiles hasta la muerte de Héctor presentan un impulso gradual e implacable, sin punto de comparación con las de cualquier otro héroe. Una pasión irrefrenable lo empuja en la falta de piedad que demuestra con Licaón (XXI 34 y sigs.), en su lucha con el dios fluvial Escamandro (XXI 136 y sigs.), en su desafío a Apolo (XXII 15 y sigs.) y en su liza final con Héctor. Destroza cuanto se le pone por delante, su irresistible fuerza se despliega sin cesar, movida por su ira reconcentrada y devoradora. Es verdad que los dioses abandonan y traicionan a Héctor,

pero está claramente condenado a la aniquilación y el encuentro último es breve y mortal. Aquiles trata al moribundo Héctor con desprecio y desdeña sus funestos presagios (XXII 365-366). Ha matado a su enemigo y está en posesión de su cuerpo, y su exultación se manifiesta en el alarde que hace ante sus seguidores:

> Nos hemos alzado con gran gloria: hemos matado al divino Héctor,
> a quien los troyanos en la ciudad invocaban como a un dios.
>
> XXII 393-394

Así se llega a un aparente final. Aquiles ha cumplido su venganza en Héctor: su muerte es un augurio de la caída de Troya. Cuando los troyanos ven su cuerpo arrastrado por el carro de Aquiles, Príamo sabe lo que significa:

> Todo parecía como si la almenada Ilio se estuviera
> consumiendo entera por el fuego desde los cimientos.
>
> XXII 410-411

Los dos motivos principales se amalgaman en esta consumación trágica, pero aún queda algo por decir.

Aunque la muerte de Héctor significa el final de Troya, ese final queda más allá de los límites de la *Ilíada*: es un tema demasiado vasto para que encaje en su plan. Así, igual que la muerte de Héctor se produce en pago a la muerte de Patroclo, Aquiles pagará cuando Paris y Apolo lo maten (XXII 358-360). Pero también esto queda fuera de los límites de la obra. Homero alcanza una crisis con la muerte de Héctor, pero no se contenta con terminar en ese punto. La cólera, fuente del poema, no queda aplacada del todo, ni lo quedará con el mero acto de la venganza. La sangre acarrea sangre, y esperamos más. Por otra parte, como el propio Aquiles morirá pronto, resulta apropiado que primero recobre la

calma. Homero lo tiene presente: aunque concluye la *Ilíada* antes de la muerte de Aquiles, dedica los últimos dos cantos a las últimas fases de la cólera y a su disolución final.

A Aquiles no le basta con haber matado a Héctor, haber dejado que los mirmídones le atraviesen el cuerpo con sus lanzas, haberlo arrastrado en torno a las murallas de Troya. Planea más atrocidades contra él y piensa en arrojarlo a los perros (XXIII 21); su furia le hace sacrificar a doce jóvenes prisioneros troyanos en la pira de Patroclo (XXIII 22-23; 175-176), y el poeta dice expresamente que «imaginaba ignominias» (XXII 395; XXIII 24). Durante el funeral y los juegos funerarios, Aquiles se controla, pero, una vez concluidos, nos preguntamos qué ocurrirá con el cuerpo de Héctor y nos tememos algo espantoso. Pero los dioses lo conservan contra la corrupción, y entonces Homero brinda una magnífica sorpresa. Los dioses disponen que Príamo vaya de noche a la tienda de Aquiles y recupere el cadáver. Al fin la furia que durante tanto tiempo ha dominado a Aquiles se disipa, no para dar lugar a una ausencia de emociones, sino para mudar en noble compasión por el anciano Príamo. Se insinúa que la furia no ha cesado del todo cuando Aquiles avisa a Príamo de que no lo provoque (XXIV 568-570), pero dura solo un momento. La esencia y el esplendor del canto XXIV estriban en que la furia que ha consumido a Aquiles y ha causado tantos desastres llega a su fin en un acto de piedad. Aunque ha perdido a su único amigo, y aunque su propia muerte está próxima, nada de eso le importa. Lo que importa es que al final del poema Aquiles recupera la serenidad heroica tan gravemente perturbada al comienzo.

Al alcanzar este clímax, la *Ilíada* sigue un plan sencillo pero rotundo. El canto I marca la tónica de todo lo que sigue y presenta a los principales personajes aqueos. Los cantos II-IX presentan los preliminares de la batalla, luego la batalla misma, los reveses aqueos y el intento de persuadir a Aquiles para que vuelva al combate. La iniciativa fracasa y la primera línea principal de ac-

ción concluye en un tono oscuro. Los cantos X-XX presentan el segundo gran movimiento. El canto X es un interludio, pero al menos hace que la historia vuelva a centrase en la contienda, cada vez más amplia, más feroz y más mortífera para los aqueos. Aquiles deja que Patroclo vaya a la batalla y muera, con el resultado de que en el canto XX Aquiles se reconcilia con Agamenón. Los cantos XXI-XXIV relatan cómo Aquiles hace cambiar la suerte de la guerra, mata a Héctor, dirige el funeral de Patroclo y entrega el cuerpo de Héctor a Príamo. Este desarrollo magistral queda señalado por ciertos motivos recurrentes del diseño. En el canto I se inflama la cólera de Aquiles y Tetis acude a Zeus; en el canto XXIV, la cólera se disipa después de que Zeus haya ordenado a Tetis que se presente ante Aquiles. El estallido de la cólera se equilibra con su desaparición. También se da un equilibrio entre los cantos II y XXIII: el canto II comienza con un sueño y conduce al estallido de la guerra, después de que los ejércitos se hayan puesto en marcha; el canto XXIII comienza con otro sueño, pero este conduce al apaciguamiento de Aquiles y a las competiciones de los jefes aqueos. Podemos ver incluso un equilibrio entre el duelo no decisivo entre Menelao y Paris en el canto III y la victoria decisiva de Aquiles sobre Héctor en la lucha que mantienen en el canto XXII. El poeta, pese a recrearse en las distracciones y la variedad, tenía en la cabeza un plan general y trabajaba hábilmente dentro de sus líneas.

Este parece ser el plan principal de la *Ilíada*, y la forma externa del poema encaja con el desarrollo dramático. Se impone una estructura en lo que podrían haber sido episodios vagamente conectados entre sí. El esquema doble es igualmente eficaz en cada una de sus partes. La fatalidad que pesa sobre Aquiles alcanza una noble grandeza personal; la suerte de Troya y de sus gentes otorga diversidad y autenticidad al relato heroico. Como no podía ser de otra forma, el poema dedica mucho tiempo a la batalla, como ocurre siempre con la poesía heroica; incluso cabe decir

que la *Ilíada* tal vez sea menos desmesurada que la mayoría de los poemas sobre asuntos semejantes. Es inevitable la presencia de numerosos combates, heridas y muertes, pues ellos forman la sustancia poética de esta clase de composiciones, pero su tratamiento varía enormemente y nos plantea distintas exigencias. En primer lugar, el combate entre dos hombres es habitual y resulta familiar en las sociedades que cultivan la poesía heroica. Incluso cuando se vuelve menos común, sigue siendo uno de los temas preferidos en los cantos épicos, y los golpes asestados y recibidos en estas lizas son apreciados por los oyentes que se tienen por expertos en la materia. Incluso en nuestra ignorancia al respecto podemos apreciar que Homero lo hace muy bien. Sus combates singulares adoptan numerosas formas; las heridas, casi siempre mortales, muestran una ingeniosa variedad; las extravagancias de los moribundos presentan una verosimilitud espeluznante. Por otra parte, aunque el combate entre dos enemigos es habitual, los movimientos de masas ocupan su lugar en ocasiones, como cuando los troyanos rompen el muro aqueo (XII 430 y sigs.) o Patroclo guía a los mirmídones a la batalla (XVI 257 y sigs.). En ambos tipos de conflicto, una mirada nítida ve lo que sucede y señala el curso de los acontecimientos y sus consecuencias. Ajena como nos resulta la mayor parte de la acción, no somos insensibles a su vehemencia y apreciamos que el combate singular se considera la prueba última de la valía de un hombre, con todas las emociones de una competición atlética pero con la ventaja artística de un resultado fatídicamente definitivo.

Homero advertía que en ocasiones la matanza pedía un descanso, y uno de los métodos para introducirlo era el de situar las escenas bélicas junto a otras de carácter más apacible. Así, cuando Helena y Príamo conversan sobre la muralla (III 121 y sigs.), la carnicería aún no ha comenzado; desencadenada justo después de este afectuoso y enternecedor diálogo, introduce un fuerte contraste. La escena entre Héctor y Andrómaca (VI 369 y sigs.) rom-

pe con una larga secuencia de escenas de batalla y arroja una luz nueva, humana, sobre la guerra. Cuando Briseida es devuelta a Aquiles, ve en la tienda el cadáver de Patroclo y llora, como las demás mujeres, «por Patroclo y también por sus propios duelos cada una» (XIX 302). Aunque Tetis es una diosa, siente un profundo amor por su hijo, cuyas penas son también las suyas. Cuando se le aparece por primera vez surgiendo del mar y se entera de la humillación que le ha infligido Agamenón, se refiere al destino que pesa sobre Aquiles, el de vivir una vida breve, y se lamenta de que incluso en ella esté condenado al sufrimiento (I 414-418). Expresa su dolor por la muerte de Patroclo como si fuera una tragedia propia, con palabras que Platón desaprobaba (*República* III 388c). «¡Ay de mí, desdichada! ¡Ay de mí, infeliz madre del mejor [...]!» (XVIII 54). Pero el amor por su hijo no la ciega y, cuando los dioses desean que Aquiles aplaque su ira y entregue el cuerpo de Héctor, así se lo dice, y él obedece (XXIV 128 y sigs.).

Estas pinceladas familiares y hogareñas, aun cuando sean tan inusuales como en el caso de Aquiles, subrayan la incertidumbre y la inseguridad de la vida heroica. Entre sus compañeros, en el campo de batalla, el héroe está seguro de sí mismo y de su destreza, pero en su universo no hay nada garantizado, lo cual hace que sus afectos sean lo más vulnerable de su persona. Aquiles sufre una herida horrenda con la muerte de Patroclo (XVIII 98 y sigs.); Héctor sabe que, si es él quien muere, su esposa será vendida como esclava (VI 454 y sigs.), y ella misma presagia la despreciable suerte que se abatirá sobre su hijo (XXII 490 y sigs.) Héctor lucha por su familia como lucha por su ciudad, pero también lucha por algo más. No es un héroe tan completo ni tan imponente como Aquiles, pero, a excepción de este, ningún otro guerrero lo aventaja en el campo de batalla, y sus hazañas están inspiradas por un deseo similar de aprovechar todas las ocasiones que se le presentan para alcanzar honores.

Si las escenas domésticas otorgan otra dimensión al relato, lo

mismo sucede con los dioses. Tal vez quepa suponer que siempre desempeñaron algún papel en la poesía de esta clase, como en la épica de Oriente Próximo y Oriente Medio. En el *Gilgamesh*, intervienen en los actos de los hombres y moldean su destino, y, si bien los hombres sufren la derrota, es solo tras luchar encarnizadamente. En la *Ilíada* los dioses son menos dominantes, pero no dejan de revestir importancia. Aunque puede decirse que fueron ellos quienes empezaron la guerra con el juicio de Paris, el dato no se nos revela hasta el final (XXIV 25-30), y, aunque el alineamiento de los dioses y las diosas con uno u otro ejército se puede explicar en parte por esa circunstancia y en parte por la jugarreta que el rey troyano Laomedonte le hizo a Poseidón (XXI 441 y sigs.), no damos gran importancia al hecho. Los dioses enriquecen el relato porque en ocasiones se mezclan en la acción y exhiben sus propias preferencias. Pero sus poderes son limitados. De hecho, Zeus cede ante Tetis y da pie a la derrota de los aqueos, pero cuando su hijo Sarpedón se enfrenta con Patroclo se ve impotente para salvarlo (XVI 431 y sigs.), del mismo modo que la compasión que pudiera inspirarle Héctor queda al punto disipada por Atenea (XXII 177 y sigs.), y el destino fatal de Héctor queda sellado por la balanza divina (XXII 209-212). Aunque los dioses tienen algo que decir en lo que ocurre, su palabra no siempre es la que impera.

A veces los dioses toman parte en la batalla, lo cual parece un rasgo antiquísimo de los cantos heroicos. Sin embargo, Homero le pone límites. En general, los hombres no atacan a los dioses. Diomedes constituye una excepción: ataca a Afrodita sabiendo que no es una gran guerrera (V 330 y sigs.), la hiere y se felicita por su decisión cuando la diosa se retira llorando. También se prepara para atacar a Apolo (V 434), pero el dios le advierte que no lo haga y Diomedes desiste. Eso no le impide atacar y herir a Ares, cuyo rugido es como el de nueve mil o diez mil hombres (V 860) y puede explicarse por la furia que le inspira ver su honor mancillado. Diomedes es joven y se ha maleado, pero no repite sus ataques contra

los dioses y no tarda mucho en renunciar a toda empresa de esta clase (VI 129). La otra excepción se produce cuando Aquiles lucha contra la divinidad fluvial Escamandro. No es un dios olímpico, pero sí un formidable oponente, y se necesita un guerrero como Aquiles para desafiarlo. La lucha implica enseguida a otros dioses más poderosos y da paso a una nueva acción. En general, los héroes homéricos luchan con los dioses tan poco como se oponen a su voluntad en otros asuntos. En eso, Homero se diferencia del poeta del *Gilgamesh*, que coloca a sus dos héroes en un conflicto casi directo con los dioses y con ello los vuelve mucho más heroicos.

Por otro lado, los dioses se inmiscuyen en la guerra de los hombres. Suelen apoyar a sus amigos y atacar a sus enemigos, sin prestar atención a lo que los hombres consideran decoroso en la contienda. Cuando Paris está a punto de ser asesinado por Menelao en un duelo, Afrodita lo toma y lo transporta sano y salvo a su estancia en Troya (III 380-383). También Eneas es rescatado de la batalla por Afrodita, su madre (V 311 y sigs.), y más adelante por Poseidón, que lo salva de Aquiles (XX 321 y sigs.). De manera análoga, los dioses atacan además de proteger. Cuando Patroclo escala la muralla de Troya, Apolo lo derriba (XVI 702-703), acaba hiriéndolo en la espalda y le hace perder el casco (XVI 790-798). Incluso Héctor, que defiende la Troya por la que lucha Apolo, es tratado con dureza por los dioses de los dos bandos. Atenea está en su contra y es ella la que persuade a Zeus para que no aplace su muerte (XXII 178-181). Facilita la victoria de Aquiles adoptando la forma de Deífobo, como para ayudar a Héctor, y desvaneciéndose cuando este necesita de su ayuda (XXII 295). Cuando la balanza se ha manifestado desfavorable a Héctor, Apolo lo abandona (XXII 213) y lo deja a merced de la muerte. La lealtad de los dioses tiene límites y los hombres los padecen. Su defección ilustra la fragilidad de la condición humana, y aunque Héctor nunca pueda aspirar realmente a matar a Aquiles se le brindan muy pocas posibilidades para hacerlo.

La intromisión de los dioses en los asuntos humanos no se circunscribe a cuestiones limitadas como esas. Pueden desencadenar grandes movimientos, como cuando Apolo desencadena la disputa entre Agamenón y Aquiles (I 8-9), o Iris, a petición de Zeus, le dice a Héctor que los aqueos se preparan para la guerra (II 786), o Atenea persuade a Pándaro para que rompa la tregua (IV 69 y sigs.), pero desvía su flecha, con lo que Menelao no sufre una herida grave (IV 130). En el campo de batalla los dioses se entrometen continuamente dirigiendo o desviando armas; Hera, Atenea y Poseidón desempeñan —cada cual a su modo— un papel determinante, mientras que Zeus establece unas líneas generales de conducta y espera que sean respetadas. La participación divina es real y natural; tanto Homero como su público debían de creer que en la guerra había muchas cosas que escapaban al control de los hombres y estaban en manos de las deidades. Lo que un pueblo menos piadoso asignaría a la suerte lo asignaban los primeros griegos a los dioses, pero eso no convierte a los agentes humanos en meros autómatas de un juego divino. Persiguen sus propios objetivos y asestan sus propios golpes: los dioses pueden ser una ayuda o un obstáculo, pero el éxito o el fracaso es de los hombres. Los dioses tienen la última palabra, pero entretanto los hombres se emplean a fondo y obtienen gloria por ello. Aunque Homero habla con frecuencia del destino, no ve a los hombres como víctimas de un hado predeterminado. Hasta los dioses están limitados por el destino, que pone límites a toda clase de acciones.

Aunque la conducta de los dioses con los hombres debe ser tratada en serio, no sucede lo mismo con el trato que se dan entre sí. Cuando luchan, como en el canto XX, sus heridas no importan, pues por sus venas no corre sangre, sino un fluido llamado *ikhor* (V 340). No hay que dar gran importancia a esas escenas; su propósito es entretener. La risa no procede del escepticismo, sino de una fe tan segura de sí que no teme ridiculizar aquello en lo que cree. Este espíritu domina las chanzas y las burlas habituales en el

Olimpo, pero se manifiesta con más esplendor en el brillante episodio en que Hera seduce a Zeus para el amor y el sueño, a fin de que las divinidades, inadvertidas por él, puedan participar en la batalla. Hera realza sus encantos y lo atrae para que duerma con ella como cuando se amaron por primera vez, «a escondidas de sus padres» (XIV 296). Mientras yacen en el monte Gárgaro, surgen flores —«loto lleno de rocío, azafrán y jacinto espeso y mullido» (XIV 348-349)— a su alrededor y los envuelve una nube dorada. Zeus es presa de un engaño perfecto y hay una gruesa pincelada de comedia cuando le dice a Hera que la desea más que a cualquiera de sus amantes, a las que enumera (XIV 315-328). El momento resulta deliciosamente despreocupado, grácil y encantador, y Zeus mantiene su dignidad en la fuerza de su deseo. Es un episodio que rompe la monotonía de la batalla y nos lleva a un mundo de fantasía enteramente distinto. Tal vez proceda de un poema independiente, como el de Demódoco en la *Odisea*, en el que la revelación del amor de Ares y Afrodita desencadena la risa incontenible de los dioses (VIII 266-366). Es posible que estas composiciones gozaran de popularidad y estuvieran afianzadas en la tradición; desde luego, Homero aprovechó una buena oportunidad para introducir su «Engaño de Zeus» donde lo hizo. Su construcción es impecable y equilibrada, y todo en él resulta placentero. Son asuntos que no forman parte de la vida humana, pero que proporcionan un contraste con ella.

Como los dioses son inmortales y hasta sus heridas carecen de importancia, no pueden ser heroicos u obtener la gloria especial del heroísmo. Los hombres, en cambio, pueden aspirar a ella y lo hacen, y tal es su mayor pretensión, su peculiar grandeza, su única superioridad sobre los dioses. En la búsqueda de la gloria, la prudencia es una consideración secundaria de la que puede prescindirse. En la *Ilíada*, Polidamante es célebre por su buen juicio (XVIII 249), pero, cuando aconseja a Héctor que desista de atacar el muro aqueo (XII 210) o que se retire a la ciudad (XVIII 254),

este lo desoye y su rechazo lo hace más heroico. La aspiración a las proezas desconoce la atención al riesgo, cuando no lo busca por sí mismo o como prueba de coraje. El valor florece en el peligro y al héroe le da igual si acarrea su muerte. Así, cuando Sarpedón anima a actuar a Glauco, dice:

> Pero como, a pesar de todo, acechan las parcas de la muerte
> innumerables, a las que el mortal no puede escapar ni eludir,
> ¡vayamos! A uno tributaremos honor o él nos lo tributará.
>
> XII 326-328

En Aquiles, el sentido de la fatalidad roza la obsesión. Pese a su breve intento de evitarlo (IX 356 y sigs.), se ve impulsado a volver al combate por la idea de que debe hacer todo lo que pueda en el corto tiempo que tiene a su disposición. Eso es lo que da una fuerza tan terrible a las crueles palabras que dirige a Licaón:

> Por esa razón, amigo, vas a morir. ¿Por qué te lamentas así?
> También Patroclo ha muerto, y eso que era mucho mejor que tú.
> ¿No ves cómo soy yo también de bello y alto?
> Soy de padre noble, y la madre que me alumbró es una diosa.
> Mas también sobre mí penden la muerte y el imperioso destino,
> y llegará la aurora, el crepúsculo o el mediodía
> en que alguien me arrebate la vida en la marcial pelea,
> acertando con una lanza o una flecha, que surge de la cuerda.
>
> XXI 106-113

Tal es el destino de todos los héroes, que se enfrentan a los peligros de la batalla y saben que dentro de poco ellos serán sus víctimas. El héroe homérico no espera otra recompensa que el honor y la gloria, y sabe que cuando muera eso es todo lo que le sobrevivirá.

Al mostrar a héroes en acción, Homero presenta implícitamente determinadas concepciones sobre el mérito y la rectitud, y

debemos preguntarnos hasta qué punto estaban condicionadas por su creencia de que narraba hechos pertenecientes a una época distinta de la suya y en ciertos aspectos superior. La superioridad radica en parte en una cuestión de empuje físico, pero también tiene que ver con el estilo y con otras cosas. Sin duda, la tradición preservaba todo lo que creía propio de un pasado admirable, pero Homero no se limitó a repetirlo sin más y lo trató de manera coherente, como si comprendiera su significado y lo que le exigía. No podemos por menos de afirmar que el tono de la *Ilíada* tiene algo de noble, como se pone de manifiesto esencialmente en el trato cortés y considerado que los héroes dispensan a sus amigos y en la furia implacable con que tratan a sus enemigos. Hay excepciones, pero confirman la regla. Cada cual a su modo, Tersites y Dolón se ajustan a la norma heroica, pero el primero es castigado por ello (II 265 y sigs.) y el segundo recibe una muerte desdeñosa (X 455-457). Por lo demás, los personajes de la *Ilíada*, hombres y mujeres, aqueos y troyanos, se mueven con estilo y son fieles a sus principios. Sus frecuentes discursos ponen de relieve su naturaleza y sus reacciones ante los acontecimientos, sus observaciones sobre lo que sucede y una manera de pensar bien sencilla. Reaccionan inmediatamente a las emociones, sobre todo a la cólera, prominente tanto entre enemigos como entre amigos como reflejo de ese respeto a uno mismo que rechaza cuanto no es digno del honor heroico. Afrontan sus problemas con coraje y como es debido, y dicen exactamente lo que piensan sobre ellos. No hay ironía, engaño, ocultación. El caudaloso torrente de las palabras nunca deja de fluir, impulsado por emociones poderosas. Aquiles y Agamenón se muestran igualmente violentos en su disputa; Héctor y Andrómaca están igualmente despojados de vanas esperanzas respecto al futuro.

Esta magnífica inocencia es un reflejo del respeto por uno mismo del que nace la conducta heroica. Los hombres y las mujeres saben lo que se espera de ellos y lo cumplen. Si no están a la

altura, como Héctor le recrimina a Paris (III 39 y sigs.; XIII 769), aceptan el reproche e intentan enmendarse. No existen dudas sobre lo que se espera de un héroe. Estamos ante el principio básico de la virilidad homérica, igualmente presente en el anciano Príamo cuando se adentra en la noche para rescatar el cadáver de su hijo y en el joven Patroclo, avergonzado por la derrota de los aqueos cuando Aquiles se abstiene de pisar el campo de batalla. A todos los hombres se los juzga por el mismo criterio; los aqueos y los troyanos son iguales ante él. Si Aquiles es superior a Héctor, es por su poderío físico; en punto a heroísmo, están a la par. Sin embargo, en cierto sentido Aquiles no solo se diferencia de Héctor, sino también de otros héroes de los dos bandos. Carece de amigos, al margen de Patroclo, y, aunque tiene una buena relación con Ulises y Ayante, no son íntimos suyos. Es la clase de héroe que vive fundamentalmente para sí mismo y para su propio honor. Como Sigurth en la leyenda germánica. Si está en Troya, es presumiblemente porque así puede demostrar su destreza, y desde luego no le interesa combatir para recuperar a Helena, aunque pregunta: «¿Es que los únicos de los míseros humanos que aman a sus esposas son los Atridas?» (IX 340). Pero, incluso con esta diferencia, Aquiles es como los demás héroes, solo que al ser más heroico y más consciente de su negro hado alcanza mayores cotas de perfección que ellos.

El estilo heroico excluye ciertas actividades indignas de un hombre cabal. Este no debe luchar tramposamente en la batalla; a un arquero como Pándaro o Paris no se lo considera un guerrero en el sentido pleno de la expresión (XI 385). La idea tal vez tenga cierta base histórica. Es posible que los primeros aqueos no emplearan arcos y flechas, como tampoco los emplearon sus sucesores, los filisteos, contra Ramsés III, a un precio muy alto para ellos. En otros aspectos de las negativas y los rechazos heroicos podemos advertir las preferencias del propio poeta al retratar el mundo heroico. Al margen de Homero, la leyenda, cuyo legado fue a

parar a la tragedia, pero que primero debió de fecundar el canto oral, abunda en horrores, incestos, parricidios, matricidios, mutilaciones, torturas. En algunos casos, Homero apenas los menciona: por un momento pensamos que Aquiles mutilará el cadáver de Héctor. Pero en conjunto esos horrores están notablemente ausentes tanto de la *Ilíada* como de la *Odisea*, en la que no se nos dice que Orestes mata a su madre. Esta sensibilidad es fruto de la reacción del poeta a las narraciones heroicas. Homero tiene una impronta propia, una concepción imaginativa de la época heroica, y se rige por ella.

Aunque Homero debía de estar en deuda con la tradición por episodios e historias que subrayan la energía y resistencia de los héroes, también debió de apoyarse en su propia observación para dar sustancia a su relato. Aunque no tiene por qué haber ofrecido un retrato realista de la gente, su dominio del cuadro vivo tiene que ser fruto de algo más que de las fórmulas de poetas anteriores: ha de reflejar sus inquietudes personales. La *Ilíada* funde el pasado heroico y el presente conocido. Este último, sometido a un control estricto y raramente manifiesto sin ambages salvo en los símiles y el escudo de Aquiles, infunde sin embargo profundidad y fuerza a la acción heroica. No tenemos por qué pensar que el mundo de Homero era como el de su Aquiles: distante, magnífico, casi sobrehumano. El personaje de Aquiles es una creación imaginativa de primera, la encarnación de espléndidos ideales madurados por los hombres a lo largo de los siglos y que encontraron su plasmación definitiva en este hombre de hombres y héroe de héroes. Aquiles habría sido inconcebible de no haber existido la creencia en una época heroica en la que los hombres eran más fuertes y valientes que en la actualidad.

Frente a él, en contraste total, está Héctor. Ofrece un contrapeso a Aquiles y obtiene victorias para los troyanos cuando Aquiles se abstiene de participar en la batalla. Los primeros cantos sobre Aquiles debieron de presentar a un antagonista formidable

que estuviera a su altura y el Héctor de Homero tal vez sea el último de los muchos en desempeñar ese papel, determinado por las exigencias dramáticas. La humanidad natural y cercana de Héctor y la magnificencia aterradora y remota de Aquiles otorgan al contraste toda su fuerza. No podemos imaginar a Héctor absteniéndose de intervenir en el combate por una ofensa a su honor, ni tampoco cavilando sobre la vida y la muerte con la fuerza de las reflexiones de Aquiles. Héctor encaja en su ambiente; Aquiles se encuentra por encima del suyo, más allá de él, y está a punto de destruirlo. No resulta difícil —ni necesariamente erróneo— afirmar que Aquiles es la personificación de la época heroica vista retrospectivamente, mientras que Héctor es la encarnación de la organización social de la ciudad griega tal como estaba configurada en el siglo VIII. Pero ahí no acaba todo. Es posible que Homero concibiera sus personalidades como la representación de dos tipos diferentes de virilidad, cada una convincente en su estilo. De Aquiles sin duda sabía algo por la tradición, pero con Héctor las cosas no parecen tan claras. Su nombre es griego y significa «el que sostiene», lo cual resulta adecuado para el protector y guardián de Troya (VI 403). La existencia de un rey Héctor de Quíos hacia el año 800 quizá indique que era un nombre conocido ya por la tradición poética (Ión de Quíos, 278 F 1), pero desde luego no cabe descartar que el nombre procediera de un antiguo linaje. Lo importante es el lugar de Héctor en la *Ilíada*, donde el magistral artista que fue Homero muestra su destreza al combinar las formidables hazañas de Héctor en la batalla con la humanidad de su ternura y sus afectos. Los numerosos hilos de la *Ilíada*, algunos muy antiguos, otros menos, se conjugan en un soberbio plan, en el que la cólera de Aquiles y el destino de Troya quedan íntimamente entrelazados, y el entrelazamiento señala diferentes planos en la historia, desde los tenebrosos recelos de Aquiles hasta la conmovedora devoción de Héctor y Andrómaca. Aunque eliminásemos de la *Ilíada* esta o aquella parte, la obra seguiría presentando

una trama y una forma definidas, pero toda eliminación sustancial dañaría la distribución y el equilibrio del conjunto. Incluso el canto X, el más sospechoso de todos, introduce un momento de respiro en el relato cuando, tras la negativa de Aquiles, los aqueos deben prepararse para hacer un tremendo esfuerzo sin él.

Es natural hablar de la *Ilíada* como si en cierto sentido fuera un poema trágico. El ejemplo más claro es el de Aquiles, que, por su decisión de humillar a Agamenón, pierde a Patroclo. Pero esta clase de errores es muy común en la poesía heroica y no reviste un carácter exclusiva o necesariamente trágico. El héroe toma una decisión por motivos de honor y paga un alto precio por ella. En la *Chanson de Roland* y en *La batalla de Maldon* encontramos el mismo proceso, esencial para la perspectiva heroica. Esta clase de decisión desastrosa no es asimilable a las que acarrean la catástrofe en la tragedia propiamente dicha. En el primer caso nos topamos con algo que no se puede eludir sin mancillar el honor, pero en la auténtica tragedia los errores suelen deberse a una tacha en el carácter o en la inteligencia, a un exceso o un defecto de la personalidad que enceguece a la víctima y la condena a un destino funesto. El héroe trágico puede actuar de otra forma; el heroico, no. Ahí radica la clave de Aquiles, pero también de Héctor y tal vez hasta de Troya. Tal es el principio que mueve el mundo heroico y le confiere su grandeza y su rigor. La gloria puede ser una suerte de recompensa; el cumplimiento de la vida heroica estriba en observar los imperativos del honor hasta sus últimas consecuencias.

7
LA *ODISEA*: FORMA Y CARÁCTER

La *Odisea*, como la *Ilíada*, comienza con una invocación a la musa:

> Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío,
> tras haber arrasado el alcázar sagrado de Troya,
> conoció las ciudades y el genio de innúmeras gentes.
> Muchos males pasó por las rutas marinas luchando
> por sí mismo y su vida y la vuelta al hogar de sus hombres,
> pero a éstos no pudo salvarlos con todo su empeño,
> que en las propias locuras hallaron la muerte. ¡Insensatos!
> Devoraron las vacas del Sol Hiperión e, irritada
> la deidad, los privó de la luz del regreso. Principio
> da a contar donde quieras, ¡oh diosa nacida de Zeus!, [a nosotros también].
>
> I 1-10

Este fragmento presenta varias sorpresas. A diferencia de lo que ocurre con Aquiles al principio de la *Ilíada*, el héroe de la *Odisea* no es nombrado, sino que se lo llama «el hábil varón», señal de que su historia es conocida, como confirman las últimas palabras, en las que se pide a la musa que nos cuente la historia «a nosotros también». No obstante, la historia conocida queda perfilada de una forma peculiar. La referencia a las ciudades y al espíritu de numerosos pueblos resulta inapropiada, casi engañosa, como alusión a las increíbles aventuras de Ulises; prácticamente la única ciudad que ve Ulises es la capital de la tierra de los feacios, y no es

precisamente el espíritu lo que observa en el cíclope y otros monstruos. Por otro lado, la mención de su lucha por salvar la propia vida está justificada y anticipa algunas de sus más valerosas proezas, si bien el héroe no se esfuerza tanto para asegurar el regreso de sus compañeros. Es cierto que cuida de ellos, pero pone en riesgo su vida, y en más de una ocasión él es la causa de su muerte. Por último, en este breve sumario no se dice ni una palabra sobre los pretendientes y la venganza de Ulises, que ocupan más de la mitad del poema y constituyen su tema central. Las líneas introductorias de la *Odisea* son mucho menos apropiadas y pertinentes que las de la *Ilíada*.

Ulises debió de ser el protagonista de muchas historias diferentes, algunas de las cuales se conservan fuera de la *Odisea*, e incluso de las historias más frecuentes había variaciones, como podemos atisbar al trasluz del texto homérico. Cuando Homero anuncia su tema al comienzo, presupone que se conocen muchas cosas sobre Ulises y no juzga oportuno revelar las sorpresas que tiene reservadas. La vaga referencia a los extravíos y sufrimientos de Ulises y la alusión a su regreso a casa son suficientes. Resulta más extraño que conceda tanta importancia a los compañeros y a su aciago destino, lo cual revela algo más que un capricho pasajero. Uno de los rasgos principales de la *Odisea* es que, en el momento culminante de sus peripecias, Ulises se ve obligado a actuar en solitario. Poco puede hacer por él Calipso y en Ítaca tiene que recurrir a cuantos apoyos se le ofrecen, primero al de Eumeo, al de Telémaco después. Siendo, pues, preciso que sus compañeros desaparezcan, el sacrilegio que perpetran al comerse las vacas del Sol satisface una necesidad de la historia. Por eso naufraga la última nave de Ulises y el héroe es arrojado a la isla de Calipso. En realidad, las pistas de Homero no son falsas, pero sí un tanto engañosas. Su objetivo es que su auditorio intente adivinar la forma en que tratará un conjunto conocido de historias, que el poeta tiene que seleccionar y reformular a su propio gusto.

El material de la *Odisea* difiere considerablemente del de la *Ilíada* y le otorga un carácter distinto. Mientras que la *Ilíada* habla de «gloriosas gestas de los hombres» y es heroica en el sentido de que unos héroes luchan contra otros, la *Odisea* emplea un material menos específico y menos elevado. Sus historias son en última instancia cuentos fantásticos o cuentos populares y no son heroicos por cuanto Ulises, sin duda un héroe, no se enfrenta a sus iguales, sino a hombres inferiores o a monstruos. El poema abarca dos tipos de relato. En los cantos I-IV y XIII-XXIV relata el cuento inmemorial del regreso del viajero errante y su venganza contra los pretendientes que devoran sus propiedades e intentan casarse con su esposa. En esta parte de la historia no hay muchos elementos fantásticos o maravillosos, sino que encontramos lo que Pseudo-Longino llama «una comedia de costumbres» (*Sobre lo sublime* IX 15). Quiere decir con ello que la obra trata del comportamiento de los seres humanos en un nivel familiar, no muy elevado, como el que él conocía también por las comedias de Menandro. Explicada así, la apreciación parece justa, como también acierta al percibir en los cantos V-XII «un perderse en un mundo de increíble fantasía» (*ibid*., IX 13). Las dos partes presentan grandes diferencias en la materia, la escala, la tonalidad y el punto de vista. La segunda está formada por historias tan antiguas que parecen pulidas y perfeccionadas por la recitación constante, mientras que la primera, integrada por historias no necesariamente más antiguas pero de otro tipo, tiene un aire menos seguro y logrado, incluso más experimental y tentativo.

La *Odisea* constituye en cierto sentido una continuación de la *Ilíada*. Sin duda hubo muchas continuaciones parecidas, especialmente en el apogeo creativo de la poesía oral. El relato de Troya tuvo muchas consecuencias y una de ellas fueron las aventuras de Ulises. Con el tiempo se convirtió en el más importante de los héroes que sobrevivieron y su regreso fue el más famoso entre otros muchos. Una vez que un personaje es conocido por ciertas cualida-

des, se le atribuyen aventuras que resultan apropiadas a su naturaleza y que quedan marcadas con su impronta personal, aun cuando originalmente no tuviera relación con ellas. Parece que desde el principio Ulises fue «astuto» y «pacientísimo», de suerte que se relacionaron con él historias relativas a la astucia y la resistencia. La relación de la *Odisea* con la *Ilíada* es evidente en todo momento. Visto en retrospectiva, el pasado adquiere tintes desastrosos, es la historia de «esa mala Ilión que aun de nombre aborrezco» (XIX 260, 597; XXIII 19), palabras que sería vano buscar en la *Ilíada* y que indican un cambio de actitud respecto a la guerra de Troya. Al principio de la *Odisea*, cuando los dioses discuten sobre el destino de Ulises mientras el héroe languidece en la isla de Calipso, se fijan de golpe en el destino de su compañero, Agamenón, asesinado por su esposa y el amante de esta (I 35 y sigs.). Tal alusión da pie a tratar de lo ocurrido a los héroes de Troya. El auditorio lo sabe todo de la contienda y descifrará cualquier referencia que se le haga. Así, el episodio de la guerra está en todo momento presente en el trasfondo de la historia de Ulises e Ítaca.

En la *Odisea* aparecen ciertos personajes que tuvieron una importancia capital en la *Ilíada* pero que no tienen por qué desempeñar ningún papel en el regreso de Ulises. Cuando Telémaco zarpa de la costa de Ítaca para obtener noticias de su padre, visita primero a Néstor en Pilos y después a Menelao y Helena en Esparta. Néstor es exactamente el mismo que en la *Ilíada*, facundo, generoso, solícito, juicioso incluso. En realidad, puede dar a Telémaco muy pocas noticias sobre su padre, y Homero exhibe una leve malicia cuando Telémaco, en ansias de embarcar y poner rumbo a casa, decide partir de Pilos sin despedirse de su anfitrión, por no perder tiempo (XV 199-201), y encomienda la misión al joven Pisístrato. Menelao es un personaje menos perfilado, pero muestra las cualidades regias que se esperan de él, especialmente la lealtad para con el vástago de Ulises, su viejo amigo. Más sorprendente resulta Helena, cuyas apariciones en la *Ilíada*, aunque escasas, tras-

lucen el patetismo de su infausto destino y su deseo de escapar de él. Su capacidad de afecto queda clara en las palabras que dirige a Príamo (III 172) y a Héctor (VI 344 y sigs.) y en lo que dice de este tras su muerte (XXXIV 762 y sigs.). La entera aventura con Paris fue para ella un tormento y un desastre, pero no pudo evitarla (III 399 y sigs.). Ahora, de vuelta con Menelao a Esparta, está feliz y en paz. Recuerda sin pesadumbre episodios de la guerra, pero la hondura del personaje se pone de manifiesto cuando, viendo a Menelao y sus huéspedes afligidos por los recuerdos, mezcla una droga que ha traído de Egipto y que alivia los males y el dolor (*Od*. IV 219). Ha aprendido de sus sufrimientos y ahora aplica a nuevos propósitos la ternura que ya la adornaba en la *Ilíada*.

El propio Ulises es en la *Odisea* una versión ampliada y elaborada del personaje en la *Ilíada*. Sus principales cualidades son la astucia y la paciencia. Mantiene la cabeza fría en ocasiones en que los otros la pierden, sobre todo después de la insensata prueba a que sometió Agamenón la moral del ejército (*Il.* II 166 y sigs.). Es en todo momento un jefe destacado, inventivo, audaz. En la *Odisea*, donde está mucho más tiempo en escena, algunas de sus cualidades toman nuevos rumbos. En primer lugar, su astucia se pone a prueba en circunstancias desconocidas, como en el episodio de la cueva del cíclope, donde adquiere algunas cualidades de un héroe tradicional y las conserva de forma convincente. En segundo lugar, si tiene que recurrir a la astucia es por su propia temeridad. Queda encerrado en la cueva del cíclope por culpa suya, pues ha insistido en entrar, y también busca la morada de Circe por su propio pie. Tercero, sus abundantes apetitos, limitados en la *Ilíada* a su gusto por la comida y la bebida, se extienden en la *Odisea* a su convivencia con Circe y con Calipso, quizá de forma no enteramente satisfactoria, pero al menos sí competente. Por último, el guerrero de la *Ilíada* se convierte en el viajero que regresa en la *Odisea*, donde da muestras cumplidas de sus dotes de decisión, mando e improvisación. El hombre que hirió a Tersites y mató a Dolón no va

ahora a dejar escapar a los pretendientes ni a los esclavos, hombres y mujeres, que colaboraron con ellos. El Ulises de la *Odisea* es una versión magnificada del Ulises de la *Ilíada*, pero en sustancia sigue siendo el mismo hombre, reconocible en su naturaleza esencial.

Finalmente, en la *Odisea* hay dos pasajes en los que Homero presenta fantasmas de muertos y en cada uno de ellos figuran algunos de los personajes principales de la *Ilíada*. En XI 385-567, Ulises, en el confín del océano, invoca a los difuntos con una ofrenda de sangre, a cuyo reclamo acuden, entre otros, Agamenón, Aquiles y Ayante. Los tres han muerto después del final de la *Ilíada*. Agamenón, asesinado por su mujer, presenta un marcado contraste con Ulises, cuya fiel Penélope resiste con valentía el asedio de los pretendientes. Su historia pone de relieve los peligros que esperan a quienes regresan de Troya, pero no arroja nueva luz sobre su personalidad. Ayante, en una breve aparición, añade otra dimensión al carácter simple que tiene en la *Ilíada*, pues en el ínterin se ha suicidado a causa de la herida que Ulises ha infligido en su honor. Ulises se esfuerza por aplacarlo, pero Ayante no se deja convencer y no le responde. El personaje más sorprendente es el de Aquiles, pues, al rechazar la vida heroica, ofrece un contraste momentáneo con lo que dice en el canto IX de la *Ilíada*. Ahora sabe lo que ha perdido, y «más querría ser siervo en el campo de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron» (XI 489-491). Su único consuelo es el de saber que su hijo Neoptólemo es ya un guerrero de valía (XI 540). Estos tres espectros establecen un vínculo con la *Ilíada* y, cuando Ulises habla con ellos, dialoga con sus pares, cosa que no hace en ningún otro punto de la *Odisea*.

Más misterioso es el fragmento XXIV 1-204, en el que los fantasmas de los pretendientes son guiados por Hermes al país de los muertos y encuentran a algunos héroes de la *Ilíada*, entre otros a Aquiles y Agamenón. Aunque se cree que este pasaje es una adición posterior, no deja por ello de tener una función en el plan

general de la *Odisea*. Agamenón informa a Aquiles sobre su muerte y funeral (XXIV 36 y sigs.), en el que cantaron las musas. Así como esta ceremonia fúnebre constituye un digno clímax para una vida heroica, el caso de los pretendientes, en cambio, ofrece su antítesis completa. Sus muertes ignominiosas son el final apropiado para sus miserables vidas. En este paso el poeta parece haber aspirado a lograr más de un efecto. En primer lugar, cuando hace decir a Agamenón que Ulises es afortunado por tener una esposa como Penélope (XXIV 192 y sigs.), tan distinta de la suya, de Clitemnestra, subraya un tema secundario de la *Odisea*, aunque no gana mucho con ello. En segundo lugar, el desfile de los fantasmas de Troya, en el que son nombrados Patroclo, Ayante y Antíloco, además de Aquiles y Agamenón (XXIV 16-17), constituye una suerte de bajada del telón para grandes personajes de la *Ilíada* y de la edad heroica. Su presencia aquí los recuerda al final de una larga historia, y la atención que de nuevo se les presta reúne varios temas en un último homenaje. Tercero, hay un contraste real entre la muerte y gloria de Aquiles, inmortalizada en el poema, y el afrentoso final de los pretendientes, en el otro extremo de la verdadera nobleza del ideal heroico. Quienquiera que compusiese este pasaje debió de sentir la necesidad de conectar la *Odisea* con la *Ilíada*, cosa que hizo subrayando las auténticas cualidades de los héroes.

Si bien, al fijarnos en la estructura de la *Odisea*, podría parecer que los cantos I-IV son prescindibles, como si los aedos que dispusieran de poco tiempo y desearan atacar *in medias res* las aventuras más emocionantes de Ulises pudieran omitirlos, no por ello deja esta sección de obedecer a un propósito dramático. De hecho, satisface más de uno. En ella, se plantea el conflicto general de Ítaca y el conflicto particular de Penélope en ausencia de Ulises. Esta presentación es indispensable para entender las dificultades con que se encuentra el héroe a su regreso y para comprender el carácter de los pretendientes, en los que va a tomar venganza. Por si no fuera suficiente con que acosaran a su esposa, devorasen sus pro-

piedades y corrompieran a sus siervos, llegan al colmo de la perfidia al tramar la muerte de Telémaco. Así las cosas, se centra toda la atención en el posible regreso de Ulises. El poeta muestra cuán escasas son las noticias que se tienen de él, cómo las anticipaciones de su regreso se mueven entre la esperanza sin fundamento y la desesperación por lo que puede haber ocurrido. Homero hace gala de una gran habilidad para crear suspense, que mengua hasta cierto punto cuando Menelao da a Telémaco noticias de Ulises, si bien todo permanece en una nebulosa vaguedad, por más que los presagios y augurios indiquen que algo va a suceder. Estos cantos suscitan la certeza cada vez mayor del regreso de Ulises e introducen, de paso, a los demás personajes con que se lo asociará. Si bien la *Odisea* es concebible sin ellos, estos cantos aumentan su variedad y riqueza y son decisivos para poner en funcionamiento su trama.

Pero los cantos I-IV cumplen más funciones todavía. Preparan el camino para mucho de lo que viene más adelante. Por ejemplo, a Telémaco se le reserva un papel muy destacado, pero todavía no está listo para él. Sin embargo, empieza a hacer frente a sus responsabilidades y a poner a prueba sus capacidades. Su arrebato de ánimo coge por sorpresa a los pretendientes (I 381-382; II 85-86), que no tardan en tenerle suficiente miedo para urdir su muerte. De este modo se convierte en un participante de peso en la acción, y al final será una ayuda vigorosa para la venganza. Por otra parte, estos cantos anticipan a su manera la naturaleza dual de la *Odisea*, el elemento de comedia doméstica y el de fábula y fantasía. En este punto, el primer elemento ocupa el primer plano y tiene un encanto especial. Esta materia no es audaz ni apasionante, pero ofrece un bello contraste entre la normalidad humana y las comilonas y la grosería de los pretendientes. Frente a todo ello, las historias que cuentan a Telémaco sus anfitriones de Esparta nos devuelven al mundo heroico de Troya, como cuando Helena cuenta cómo reconoció a Ulises cuando fue a Ilión disfrazado de mendigo para espiar al enemigo (IV 240-264), o nos anticipan el mundo

de los prodigios, como cuando Menelao relata cómo engañó a Proteo, el anciano del mar, para que revelara el destino de Ulises (IV 351 y sigs.). Al principio ya se tocan las notas principales de la *Odisea*, que serán recogidas a su debido tiempo para que hagan su contribución al plan general.

La sección intermedia de la *Odisea* (cantos V-XII) tiene un carácter notablemente distinto. Aunque es el propio Ulises quien relata los episodios más extraordinarios, la primera parte (su marcha de la isla de Calipso, su llegada a Feacia y el recibimiento que encuentra allí) está contada en tercera persona con una objetividad admirable, en la que Ulises descuella adornado con todos sus talentos y domina la escena. Estos cantos constituyen una diestra transición a las maravillas que se relatarán seguidamente. Los acontecimientos no son aún maravillosos, ni aparecen monstruos todavía. Ulises demuestra sus capacidades físicas al nadar por un mar embravecido durante dos días y dos noches, y también su habilidad al ganarse la ayuda de la familia real feacia. No obstante, la tierra que lo acoge no es real en el sentido que lo es Ítaca. Las estaciones permiten que haya cosechas durante todo el año; los siervos de palacio han sido labrados en metal por Hefesto; los feacios apenas se mezclan con otros pueblos y están orgullosos de su singularidad; a diferencia de los héroes auténticos, no viven para la guerra, sino para el baile y las canciones. Una vez llegado Ulises y obsequiado con esplendidez, ya estamos listos para escuchar los fantásticos prodigios que está a punto de contar. Tales maravillas parecen aquí menos inverosímiles que en Ítaca, y el animado ambiente festivo de la corte nos prepara para lo que se encuentra allende el mundo conocido. Aunque acabamos de dejarlo atrás, el mar pronto vuelve a estar presente cuando Ulises comienza su historia.

En este punto, y más todavía en el relato de Ulises, queda ya claro que el poeta está familiarizado con diferentes versiones de una historia, entre las cuales tiene que elegir. La elección no le resulta muy difícil en lo tocante al encuentro de Ulises con Nausícaa.

El tema del encuentro del extranjero errante y la hija del rey es antiguo y muy extendido. Se conoce una versión menos humana procedente de Egipto. Un náufrago arriba a una isla. La isla es rica en fruta y árboles y se lo obsequia regiamente, se le hacen numerosos regalos y se le brinda una forma segura de volver a Egipto. Pero su anfitriona es una serpiente que mide treinta codos de longitud y su familia no es distinta. Trata al náufrago con mucha amabilidad y cortesía. Estamos ante una versión primitiva de la historia de Nausícaa que todavía no ha adquirido su carácter plenamente humano.[1] El episodio de la *Odisea* no contiene excentricidades ni rarezas, y parece un cuento completo, pero es muy posible que estuviera formado a partir de unos orígenes humildes. Lo que más llama la atención es que, así como Homero alude a una boda entre el héroe errante y la princesa, en cambio la versión egipcia no sugiere nada parecido. Así, el tratamiento de Nausícaa en la *Odisea* tiene un precedente antiquísimo. En este caso, distintas variantes han confluido en una versión final, y la elección venía impuesta por el destino fijado para Ulises: el de unirse de nuevo con Penélope.

En sus largas y enormemente diseminadas andaduras, esos cuentos producen variantes, y el poeta tiene que elegir entre distintas opciones. Así sucede en el caso del cíclope. Tal como la *Odisea* lo relata, el elemento sustancial, invariable, del episodio es que el héroe y sus compañeros son apresados en la cueva de un gigante caníbal con un solo ojo y, después de sufrir muchas bajas, lo ciegan y logran escapar. Esta historia aparece en muchos países y, sin duda, es ancestral. Homero conocía más de una variante e hizo su propia elección. En primer lugar, encontramos el truco consistente en que Ulises diga que su nombre es «Nadie», con lo que cuando el cíclope pide ayuda al grito de «Nadie me mata» (IX 408) los otros gigantes no le hacen caso. El mismo ardid tuvo una gran fortuna en otras situaciones, pero aquí funciona de ma-

1. L. Radermacher, *Die Erzählungen der Odyssee*, Viena, 1915, págs. 38-47.

ravilla. Situar al cíclope entre otros monstruos de su especie lo hace más formidable e incrementa el peligro para Ulises; la maña lo salva en un momento crucial. En segundo lugar, el cíclope es cegado con una estaca almacenada en la cueva que aún no está lista para ser empleada. Por esta razón, el cíclope no se la lleva consigo al marcharse y Ulises puede echar mano de ella para cegarlo. El cíclope se come crudos a sus visitantes, después de romperles la cabeza contra el suelo como si fuesen cachorros (IX 289-290). Seguramente esto resulte más bestial que si los cocinara primero; en cualquier caso, la estaca sustituye al asador, puesto que no es necesaria su presencia. En tercer lugar, en cuanto a la escapada de la cueva, hay una versión en la que Ulises y sus compañeros matan al carnero y a las ovejas, se visten con sus pieles y se hacen pasar por los animales cuando salen andando a cuatro patas. La versión homérica, sin embargo, tiene algunas ventajas: en particular, cuando vemos salir el carnero que lleva a Ulises debajo de su barriga, tememos que el cíclope descubra a los fugitivos, al mismo tiempo que nos conmueven las afectuosas palabras que dirige al animal. Había que escoger entre versiones rivales, cosa que se hizo, normalmente con buenos resultados.

El episodio de Circe, que se lee con mucha facilidad, contiene rastros de versiones rivales. Ella es una bruja, hija del Sol, que vive en un palacio de piedra en medio del bosque, en una isla sin ningún otro morador humano. Se trata de un rasgo convencional que sugiere el carácter peligroso del personaje. En esa clase de cuentos, el aventurero es guiado hasta la bruja por algún elemento azaroso; en la historia recogida por la *Odisea*, discernimos a un ciervo que hace la función de guía. Ulises lo encuentra, pero lo mata y, no sin alguna dificultad, lo lleva a sus compañeros para la cena (X 156 y sigs.). Sin embargo, ha visto el palacio y decide mandar a un grupo a investigar. No decide ir él mismo ni tomar la delantera, sino que divide a la tripulación en dos grupos y echa a suertes cuál de ellos irá. El procedimiento crea suspense y Ulises se libra de formar par-

te de la expedición, con lo que más tarde podrá remediar los males sufridos por el primer grupo. De camino a las mansiones de Circe, los miembros de este grupo se encuentran con lobos y leones que los reciben amistosamente: en realidad son hombres que la hechicera ha transformado en bestias. Pero no volverán a aparecer. Cuando los amigos de Ulises son convertidos de nuevo en hombres y abandonan su condición de cerdos, nada más se dice de estas víctimas anteriores. Cumplida su función, que es la de revelar algo siniestro en la morada de Circe, ya nadie vuelve a acordarse de ellos. Cuando los compañeros de Ulises son transformados en cerdos, se nos dice expresamente que conservan su mente de hombres (X 240), lo cual no es un rasgo común en este motivo, en el que la bruja suele infundir el olvido de la vida anterior. Podemos adivinar por qué Homero actúa de esta forma. Ya ha tratado el tema del olvido al hablar de los lotófagos, que olvidan el deseo de volver a su hogar (IX 94-97), y no es conveniente repetirlo. Finalmente, de camino al palacio de la bruja, Ulises se encuentra con Hermes, quien lo advierte del peligro que le espera y le da una planta, *moly*, que lo protegerá de los hechizos de Circe. Se describe la planta con precisión y luego no se nos vuelve a hablar de ella. No sabemos cómo la utiliza Ulises, ni cómo funciona; lo que sabemos es que la magia de Circe no tiene efecto alguno sobre el héroe. Así sortea Homero los obstáculos de la tradición y logra que el episodio de Circe no resulte alambicado.

Con el paso de los años, un tema tradicional puede adoptar nuevas formas y ser estas tan diferentes que acaben constituyendo nuevos cuentos. La *Odisea* trata dos veces el motivo arcaico de la bruja que detiene al héroe en su regreso y lo obliga a vivir con ella. Aunque no tiene por qué ser malévola, obstaculiza su deseo de volver a casa. En la *Odisea* aparece en dos formas muy distintas, la de Circe y la de Calipso. Si la primera, que tiene un lado cruel, despiadado, es el halcón, la segunda es la ocultadora que mantiene a Ulises escondido ocho años en Ogigia. Las dos viven solas en

islas remotas, rodeadas de cierta belleza. Con todo, pese a ese grado de similitud, las diferencias son grandes. Circe es vencida por la astucia y el coraje de Ulises y, después de reconocer su derrota, lo acepta como amante; Calipso lo salva del mar después de un naufragio y lo ama con entera devoción. Circe retiene a Ulises un año y lo suelta sin lamentaciones; Calipso lo retiene ocho años y espera hacerlo inmortal, pero los dioses la obligan a dejarlo partir, a lo que accede afligida, pero cortésmente. Al principio Circe tiene un atractivo siniestro; no hay nada siniestro en Calipso. Las dos son distintas y diferenciables, pero no es difícil ver por qué resultan necesarias. La aventura con Circe es apasionante por sí misma y totalmente apropiada para el héroe en su vida errante; la estancia con Calipso tiene mucho encanto y belleza, pero carece de variedad dramática. Es necesaria para llenar una laguna en la historia. Tras sus diez años de guerra en Troya, Ulises está lejos de casa otros diez años antes de regresar a Ítaca. Puesto que en el momento del naufragio y de la pérdida de todos sus compañeros solo han pasado dos años, quedan ocho más por ocupar. La solución de Homero consiste en confinarlo en la isla de Calipso, con lo que es imposible tener noticias de él, su destino es un misterio para su familia y sus amigos, y los dioses casi lo olvidan.

Circe empieza siendo una bruja malvada, pero, tras ser derrotada por Ulises, se convierte en su ayudante y no muestra signos de su siniestro pasado. Luego desempeña otra función acorde con su personaje original: presagia el futuro y aconseja sobre él. Este motivo es bastante frecuente en las historias de héroes, pero, al parecer, Homero tuvo presentes dos personajes tradicionales con el don de la profecía. Circe es uno de ellos, pero insta a Ulises a consultar al otro: el fantasma del adivino Tiresias. Se trata de un tema muy antiguo que guarda algún parecido con el *Gilgamesh*, donde el héroe cruza las aguas de la muerte para consultar a Utnapishtim. Ulises navega hasta el confín del océano e invoca al fantasma de Tiresias, quien le dice muy poco sobre el futuro inme-

diato, salvo cuando le advierte que no coma las vacas del Sol en Trinacia (XI 104 y sigs.); no obstante, le hace un presagio preciso de sus últimos días y de su tranquilo final (XI 121 y sigs.) y le da algunos consejos sobre el ritual que aplacará a Poseidón. Quizá quepa suponer que en versiones anteriores Tiresias decía algo más y que su advertencia sobre las vacas del Sol es solo una de toda una serie de advertencias y presagios, que Homero transfiere a Circe. Cuando Ulises vuelve a su morada, Circe le hace un presagio muy preciso de los peligros que lo esperan (XII 37-141). Con este recurso se conserva el carácter portentoso de Circe, pese a la mudanza en sus costumbres, pero al precio de una extensa previsión de lo que sucederá a partir de ese momento. Todo se cumple con arreglo al plan, pero carece del elemento de la sorpresa.

En los cantos XIII-XXIV, estamos de vuelta en Ítaca y en el mundo familiar. Aun así, las acciones principales siguen siendo en gran medida deudoras del cuento tradicional, si bien los temas antiguos también se emplean aquí de forma novedosa. El vagabundo debe ser reconocido en algún momento. Sin duda, había muchas versiones de este episodio y no hacía falta que el reconocimiento (o anagnórisis) se produjera de golpe. Homero avanza a través de una serie de reconocimientos, cada uno de ellos separado y distinto, y en cada caso se da un paso adelante. El primero se produce cuando Ulises, transformado en un mendigo anciano y encogido, recupera por breves instantes su antigua apariencia para revelarse a Telémaco (XVI 166 y sigs.). Quien hace posible esta transformación es Atenea, con lo que la acción adquiere un carácter sobrenatural. Lo que importa es que Ulises no debe comenzar su venganza enteramente solo, y su compañero lógico es su hijo, que se mantendrá a su lado hasta el final del poema. La siguiente anagnórisis es una ocurrencia genial. Cuando Ulises llega a su palacio ve a su perro Argo —que él mismo crió veinte años atrás— tumbado sobre un estercolero ante el porche. El perro está abandonado y lleno de garrapatas, pero, no bien ve al mendigo,

deja caer las orejas y mueve la cola e intenta ir hacia él (XVII 291-304). Ulises, quien lo ha reconocido de inmediato, dice algunas palabras sobre el can, que muere «no más ver a su dueño de vuelta al vigésimo año» (XVII 327). Este reconocimiento está basado en el afecto y la lealtad y transmite de un modo rápido y certero la idea de que Ulises pertenece a Ítaca y de que sus raíces allí son muy hondas. El tercero llega cuando la vieja nodriza de Ulises, Euriclea, le lava los pies. Está oscuro y, a poca distancia de ellos, en la penumbra, se encuentra sentada Penélope. La anciana reconoce la herida que Ulises sufrió mucho tiempo atrás al ir a la caza del jabalí y le suelta el pie, que vuelca el agua al caer en la tina, y ya va a decirle a Penélope que allí está su esposo cuando este, apretándole la garganta con la mano, le pide que no lo descubra (XIX 386 y sigs.). De todas las anagnórisis, esta es la que reviste mayor fuerza dramática, y la única en que la cicatriz, mencionada en otros dos lugares, actúa como desencadenante de la escena. De este modo se demora el reconocimiento de Penélope, reservado para causar el mayor efecto. Durante el episodio de la lucha en el vestíbulo se produce la cuarta anagnórisis: Ulises se revela a Eumeo, que lo cree y, como la nodriza, reconoce la cicatriz, lo cual en este caso no provoca una situación tan dramática (XXI 207 y sigs.). El quinto, el reconocimiento de Penélope, es el que resulta más inesperado. No bastándole las señales suficientes para convencer a los demás, para poner a prueba al extranjero pide a Euriclea que prepare una cama; pero el extranjero sabe que Penélope y él tienen su propio tálamo, un lecho secreto fabricado en un tronco de olivo en el corazón del palacio. El detalle resulta sumamente apropiado, puesto que la relación entre Ulises y Penélope es la de un hombre y una mujer, señalada por el motivo íntimo de la cama. Finalmente, Ulises va a ver a su anciano padre Laertes al campo y se identifica primero con la cicatriz (XIV 331 y sigs.) y luego demostrando que conoce los detalles del huerto de Laertes, que él ayudó a plantar. Todos estos reconocimientos presentan cierta simplicidad. Si la

cicatriz hace la mayor parte del trabajo, probablemente sea por proceder de la tradición más antigua, mientras que el perro Argo, que no necesita ninguna señal, parece invención del propio Homero. La acumulación de seis anagnórisis parece indicar que la tradición conocía muchas variantes y que Homero asignó un papel subordinado a algunas que tal vez tuvieran una importancia fundamental en versiones anteriores.

Algo distintas de los reconocimientos son dos acciones que no revelan la identidad del vagabundo pero que muestran su carácter extraordinario. Son el manejo del arco que Ulises dejó en casa al marchar a Troya (XXI 39) y el disparo de una flecha a través de una serie de hachas plantadas en el suelo.[2] Cabe imaginar que en versiones anteriores las dos acciones eran alternativas y que bastaba con cualquiera de ellas para demostrar quién era Ulises. No debemos suponer que, inmediatamente después del acto de tensar el arco, siguiera la matanza de los pretendientes. La *Odisea* encuentra su clímax en la combinación de estas acciones, pero es posible que en su origen ninguna de las dos sirviera a este propósito. Tal vez la acción de tender el arco no fuera más que una prueba de la identidad del vagabundo, propuesta por su esposa, todavía no convencida del todo. Así, el disparo de la flecha podía proceder de otro contexto, por ejemplo del certamen de los pretendientes para casarse con Penélope, en el que no sería indispensable la participación de Ulises. En su lugar actual, demuestra la preeminencia del héroe y pone en sus manos el arco, instrumento de su venganza.

Cuando una historia pertenece a un ciclo que gira en torno a algún punto principal, puede no encajar fácilmente con otras que se encuentren en similar situación. La tradición sabe de su importancia y el poeta tal vez sienta que le debe prestar cierta atención, pero esta exigencia puede acarrear dificultades y ciertos desajustes en su plan general. Esto es lo que ocurre, en la *Odisea*, con la mor-

2. Todavía no se ha aclarado en qué consiste exactamente esta acción.

taja que Penélope dice estar tejiendo para cuando muera Laertes. Dice a los pretendientes que, cuando la haya terminado, escogerá a uno de ellos, pero todas las noches desteje lo tejido por el día, hasta que los pretendientes la descubren en mitad de la operación y ponen en evidencia el engaño (II 85-110). Podemos ver la historia que está detrás de esto. El sudario es un recurso para demorar la decisión tanto como sea posible, ardid que Penélope cuenta a Ulises cuando todavía no lo ha reconocido (XIX 136 y sigs.). El tema no es en sí mismo demasiado decisivo, pues el descubrimiento de la artimaña de Penélope por parte de los pretendientes no acelera el asunto de su boda, como cabría esperar. Había, además, una versión diferente, que aparece cuando el fantasma de Anfimedonte dice que, al terminar Penélope la mortaja, «no se sabe de dónde una infausta deidad trajo a Ulises a un rincón de sus tierras» (XXIV 146-150). Esta intervención figura en el sospechoso final de la *Odisea*, cuyo autor emplea un material independiente y apropiado, pues precisamente esto es lo que debería haber logrado el ardid del sudario. Homero seguramente lo conocía y debió de rechazarlo en provecho de su propia versión, menos concluyente, porque no quería que la boda de Penélope se confundiera con la vuelta de Ulises y pretendía que el regreso fuera prolongado y secreto.

Otro motivo no demasiado decisivo es el del adivino Teoclímeno. Cuando Telémaco está a punto de zarpar de Pilo, de repente aparece Teoclímeno y le pide protección, ya que es culpable de asesinato. Telémaco lo sube a bordo (XV 256-281). Al llegar a Ítaca, Teoclímeno pregunta dónde se va a alojar y Telémaco, de forma un tanto extraña, le dice que con Eurímaco, que es uno de los pretendientes y un enemigo destacado. Esta respuesta expresa el ánimo deprimido y derrotado del hijo de Ulises. En ese momento ven un halcón con una paloma en sus garras y el adivino interpreta el portento como un buen augurio, por lo cual Telémaco cambia de parecer y da nuevas órdenes sobre el alojamiento del huésped (XV 525 y sigs.). Más tarde, en el palacio, Teoclímeno encuentra a

Penélope y le asegura con total certeza que Ulises ya está en su país tramando la desgracia de los pretendientes (XVII 152-161). Así es como ha interpretado el adivino el signo del halcón y la paloma. Finalmente, cercana ya la ruina de los pretendientes, cuando uno de ellos lanza una pata de vaca a Ulises y todos son presa de un arrebato de locura, Teoclímeno, en tono solemne, presagia su negro hado (XX 345-357). Es un momento apocalíptico, pero es el último para el adivino. Ha cumplido su función, la de presagiar acontecimientos por medio de los augurios y la visión, pero es probable que en alguna otra versión sus acciones no terminaran ahí, que tuviese un papel más destacado al dar a conocer a Penélope la presencia de su esposo o al conducir a los pretendientes a su destrucción. El elemento sobrenatural que representa añade algo a la historia, pero no se le saca todo el provecho.

En estos cabos sueltos y estos temas desaprovechados podemos ver trazas de las distintas variantes que Homero debió de conocer y entre las cuales hubo de elegir. Sin embargo, el final de la *Odisea*, de XXIII 297 a XXIV 548, presenta un problema de otro tipo. En esta sección encontramos contradicciones imprevistas, para las cuales tal vez haya una explicación. Los dos grandes eruditos alejandrinos, Aristarco y Aristófanes, consideraban que XXIII 296 («saludaban gozosos su lecho de bodas de antaño») era el «final» o el «límite» de la *Odisea*. No sabemos por qué lo creían así. Es lógico pensar que disponían de pruebas externas que indicaban que algunos manuscritos fiables terminaban en este punto, o tal vez llegaran a tal conclusión basándose en las incongruencias lingüísticas y narrativas presentes a partir de ese momento. No podemos descartar su punto de vista, como tampoco cabe negar que la «continuación» difiere en ciertos aspectos del resto del poema, no solo en lo tocante a los solecismos lingüísticos, sino también en determinados episodios, como el del tejido de Penélope. No es probable que el poeta principal de la *Odisea* compusiera esta parte, pero no por ello deja de tener importancia. Cuando menos,

demuestra que el estilo homérico persistió con adaptaciones y que alguien creyó que el poema necesitaba alguna clase de epílogo.

La *Odisea* habría tenido, en nuestra opinión, un final plenamente satisfactorio en la escena en que Ulises y Penélope se van a la cama en XXIII 296. En cambio, alguien debió de creer que había que decir algo más, y lo que tenemos que preguntarnos es qué beneficios, si los había, se obtenían con la adición de los últimos pasajes. Ulises relata sus aventuras a Penélope, omitiendo con tacto sus infidelidades. Difícilmente se creerá que tal cosa resulte necesaria para el auditorio: damos por supuesto que Penélope oirá la historia tarde o temprano. La aparición de los pretendientes en el Hades indica su inferioridad respecto a los hombres de Troya, pero no se otorga demasiada importancia a este motivo y, en cambio, se subraya la comparación entre Clitemnestra y Penélope, que el auditorio podría establecer por sí mismo. Por otro lado, la anagnórisis de Ulises por parte de Laertes tiene un encanto sereno y nos muestra al héroe en su faceta alegre y burlona. Es poesía familiar, y el detalle de que Ulises se encuentre con su padre después de encontrarse con su hijo y su esposa merecería un comentario. Además, la lucha entre los partidarios de Ulises y los parientes de los pretendientes indica que la matanza no fue tan definitiva como parecía y podría haber dado lugar a nuevas aventuras en las que Ulises abandonara Ítaca, como parece haber hecho en la *Telegonía*. La continuación no obedece a un único propósito claro, sino que sugiere que un poeta deseaba prolongar la historia de varias maneras por diferentes razones. Tal vez empleara material antiguo, por lo menos en lo concerniente al tejido de Penélope, y en la escena con Laertes demuestra talento para el relato apacible. No obstante, echamos de menos el empuje y la fuerza del poema principal.

Las fuentes de la *Odisea* son diferentes de las de la *Ilíada* y tal diferencia explica en parte su carácter. Si la primera trata de maravillas y monstruos, también lo hace, aunque en medida menor, la *Ilíada*. En los dos poemas los dioses cambian el curso de la na-

turaleza. Cuando Afrodita arrebata a Paris del campo de batalla (*Il*. III 380) o protege a Eneas (V 315-317), la acción no es muy distinta de cuando Atenea cubre a Ulises con una niebla en Feacia (*Od*. VII 15) o cambia su apariencia para que no lo reconozcan (XIII 430-433). Si la *Ilíada* contiene la insólita escena en que el caballo de Aquiles le habla, es porque Hera le ha proporcionado una voz humana para la ocasión (XIX 407 y sigs.), lo cual es un poder de los dioses. La *Odisea* presenta un aspecto distinto cuando sus prodigios no están causados por los dioses, sino que pertenecen al mundo de la leyenda. El odre de los vientos de Eolo, las transformaciones de Circe, la invocación de espectros en el confín del mundo, la monstruosidad de Escila están fuera de la experiencia humana y no pertenecen estrictamente al mundo heroico de la *Ilíada*. Ante estos fenómenos Ulises se comporta heroicamente, como cuando insiste en oír el canto de las sirenas pero evita el desastre ordenando a sus hombres que lo aten al mástil (XII 178-179). No obstante, los monstruos a los que se enfrenta son tan ajenos a la experiencia humana como al ámbito heroico.

Homero, evidentemente, era consciente de ello e intentó acercar en lo posible los monstruos al ámbito humano, relacionarlos con él e incluso humanizarlos hasta cierto punto. Constituye un claro ejemplo el caso del cíclope, que, pese a su único ojo, a que por su corpulencia parece «pico selvoso que se eleva señero y domina las otras montañas» (IX 190-192) y a su glotonería caníbal, adquiere visos de verdad gracias a su vida pastoril, al cuidado que prodiga a sus rebaños, al afecto que siente por su carnero. Es atroz y horrible, pero no rebasa los límites de lo concebible. Comparable en ciertos aspectos a él es la reina de los lestrigonios. Tras llegar a un golfo rocoso, todo parece fácil hasta que los hombres mandados por Ulises entran en el palacio de la dueña de aquella tierra y, al ver «que en su talla era monte rocoso, tomóles el miedo» (X 113). La señora del palacio agarra a uno de ellos para comérselo. Es de la misma estirpe horrenda que Polifemo, y, como

el cíclope acaba de recibir un tratamiento completo, el poeta dedica a la lestrigona un fragmento breve. Las sirenas, a pesar de su don para el canto que atrae a los hombres a la muerte y de los huesos de cuerpos marchitos que las rodean (XII 45-46), tienen cuidado en invitar a Ulises a escucharlas relatar tan solo los más recientes temas de los cantos heroicos (XII 184-192). La excepción a este realismo es Escila, monstruo entre monstruos, descrita extensa y apropiadamente, con sus doce pies y sus seis cuellos, cada uno de ellos con una cabeza y tres filas de dientes (XII 89-91); arrebata a seis hombres de la nave de Ulises y, cuando se los come, estos chillan alargando los brazos, ante lo que Ulises comenta:

> nunca tuve a mis ojos tan triste visión entre todas
> cuantas he padecido en el mar descubriendo sus rutas.
>
> XII 258-259

Escila debía de descender de cuentos de monstruos marinos, de pulpos colosales y jibias asesinas, y quizá porque encuentra cierto fundamento en la realidad siente Ulises que debe describirla con exactitud. Aunque está muy lejos de lo ordinario, una pequeña pincelada la acerca al ámbito de las criaturas vivas: su voz se parece a la de un tierno cachorro (XII 86). Es precisamente este detalle, inesperado y casi absurdo, lo que la vuelve familiar. Los monstruos de la *Odisea* aparecen descritos con nitidez. El horror que inspiran no nace de la vaguedad, sino de las acciones claramente imaginadas y de su amenaza de una muerte horrible. El único ser que se aproxima a ellos en la *Ilíada* es la Quimera:

> [...] Era ésta de raza divina, no humana:
> por delante león, por detrás serpiente, y en medio cabra,
> y exhalaba la terrible furia de una ardiente llama.
>
> VI 180-182

La descripción se ciñe a los detalles más esenciales, pero la Quimera se perfila distintamente. Esta es la manera homérica de mirar a los monstruos, y está plenamente desarrollada en la *Odisea*. Es muy diferente de los horrores amorfos con que la larga noche nórdica adorna a sus dragones.

Este realismo domina casi toda la *Odisea* y proporciona en buena medida su sabor especial. Explica cierta serenidad poética que no resulta muy notable en la *Ilíada* pero que hace que la *Odisea* sea amable y familiar. Encuentra poesía en temas modestos y humildes, como cuando Telémaco va a su alcoba y Euriclea le dobla la ropa y la cuelga en un clavo (I 439-440), o cuando su nave zarpa por la tarde y el viento infla la vela y las olas que va abriendo el estrave chillan con recio silbido (II 427-429). La vida en el palacio, a despecho de la perturbación causada por los pretendientes, sigue sus costumbres protocolarias y muestra una tranquila dignidad en la recepción de los huéspedes, la preparación de las mesas o la acción de frotarlas con esponjas. Ulises demuestra una gran pericia técnica al construir su barca, cuya confección despierta interés. Esto es lo que Racine admiraba tanto, cuando comparó su lenguaje con el latín:

> *Calypso lui donne encore un vilebrequin et des clous, tant Homère est exact à décrire les moindres particularités, ce qui a bonne grace dans le grec, au lieu que le latin est beaucoup plus réservé, et ne s'amuse pas à de si petites choses.*[3]

No obstante, si el lenguaje homérico puede decir todo lo que quiere sin perder su fuerza, es porque la visión poética a cuyo servicio está resulta sumamente franca y directa. Encuentra interés y encanto por doquier, y se complace en proclamarlo.

3. J. Racine, *Oeuvres complètes*, ed. Pléiade, II, págs. 755-756. («Calipso le ofrece además un berbiquí y algunos clavos, hasta ese punto es exacto Homero al describir los menores detalles, cosa que resulta muy simple en griego, mientras que el latín es mucho más limitado, y no se detiene en cosas tan insignificantes».)

El mismo tipo de realismo puede verse en los personajes. Hemos observado la evolución de Ulises a partir de su antigua personalidad de la *Ilíada*, pero él es el único personaje de cierta complejidad, ya que la leyenda imponía una personalidad fuera de lo común. Los otros siguen su propio camino y dejan su impronta individual. Al principio, Telémaco no es más que un muchacho, y es consciente de ello. Pero desea imponerse, pese a carecer de la autoridad y la experiencia necesarias. Su viaje a Pilos hace de él un hombre. Durante el viaje toma sus propias decisiones y, cuando regresa a Ítaca, ya está listo para la acción, y sigue y ayuda a su padre. Penélope presenta un problema especial. La leyenda la caracterizaba como prudente, y ha rechazado a los pretendientes durante diez años, no solo con la estratagema del sudario, sino también mediante otras dilaciones y evasivas. Pese a las largas horas de lamentaciones por su esposo extraviado, no pierde el coraje, y sus apariciones repentinas entre los pretendientes los someten de momento, lo cual no puede atribuirse únicamente a los buenos modales. Su prudencia la vuelve recelosa, y por eso tarda tanto en reconocer a Ulises como su esposo. Ella y Telémaco cuentan con el apoyo del porquerizo Eumeo y de la anciana nodriza Euriclea, y, aunque la principal motivación de ambos es su inalterable lealtad para con su antiguo dueño, muestran una nobleza innata en sus reacciones a lo que se les pide. Lo que hace homogéneo y compacto al bando de Ulises en Ítaca es la lealtad al héroe y el odio a los pretendientes. Ninguno de ellos, salvo el propio héroe, es una personalidad destacada, pero están retratados con suficiente nitidez para que él resalte plenamente.

Los pretendientes son sin duda alguna execrables, no al modo plebeyo de Tersites, sino como una degeneración de los héroes. Están muy satisfechos de sí mismos y no tienen escrúpulos en arramblar con todo lo que les apetece. La única diferencia entre Antínoo y Eurímaco es que el primero expresa más abiertamente su brutalidad. Los otros se ajustan al tipo, con la excepción tal vez de Anfínomo, que conserva algunos restos de decencia, aunque

no lo salvan de la muerte (XXII 89-94). Los pretendientes merecen la muerte, como también la merecen los sirvientes de Ulises que los siguen. El mendigo Iro, el cabrero Melantio, la sirvienta Melanto insultan a Ulises, sin reconocerlo, y tienen el final apropiado. Es difícil no ver en los pretendientes una encarnación de la sociedad heroica en su decadencia. Pertenecen a la generación que no luchó en Troya y su falta de cualidades heroicas encaja en el tono relativamente no heroico de la *Odisea*. Este poema no hace demasiados esfuerzos por mantener el nivel elevado de la *Ilíada*, y el héroe que le da coherencia no es igualado por ningún otro personaje de su calibre. Ni siquiera Alcínoo, a pesar de su riqueza y su empaque regio, es heroico, y algunos miembros de su corte, en particular Laodamante y Euríalo, carecen de la cortesía apropiada (VIII 132 y sigs.). Este tono inferior procede en parte del material de la *Odisea*, que no se ocupa de la destreza heroica en la guerra, sino de aventuras fantasiosas y de una venganza astuta. Es revelador que, cuando Ulises mata a los pretendientes, dispone de todas las ventajas, y, aunque sea mérito de su previsión, Aquiles no se enfrentaría así a un enemigo.

En la *Ilíada*, las intervenciones intermitentes de los dioses y la frivolidad de algunas de sus acciones proporcionan un contraste con los peligros y el carácter destructivo de la vida heroica; en la *Odisea*, este contraste no es necesario, y los dioses son tratados con una intención distinta. La aproximación más cercana al espíritu del engaño de Zeus es el canto de Demódoco sobre Ares y Afrodita (VIII 266-366), pero su propósito es el de dar un respiro antes de que Ulises comience el relato de sus aventuras, aunque de paso arroja luz sobre los feacios, quienes, al no tener obligaciones o metas heroicas, encuentran satisfacción en esta clase de cantos. Por lo demás, la *Odisea* trata a los dioses con menos libertad que la *Ilíada* y de una forma más calculada. En el poema, las deidades están preocupadas por las acciones humanas, y el consejo en el Olimpo en el que se decide hacer algo por Ulises no pierde de

vista las maldades de Egisto (I 32-41). Poseidón tiene buenas razones para seguir enconado en su ira contra Ulises, por haber cegado este a Polifemo (I 20-21); provoca que el héroe naufrague con su barca y convierte en un peñasco el barco de los feacios que lo lleva a Ítaca (XIII 163-164). Sin embargo, aparte de estos casos especiales, lo más destacado de los dioses en la *Odisea* es la amistad entre Atenea y Ulises, que recuerda ciertos momentos de la *Ilíada*: en medio del pánico desatado tras la falsa propuesta de Agamenón de retirarse de Troya, la diosa manda a Ulises a restablecer el orden (II 173-182) o no lo pierde de vista en las operaciones nocturnas (X 245, 277, 482, 497). En la *Odisea* rara vez se aleja de la acción. Tanto en Feacia como en Ítaca brinda ayuda constante a Ulises y le da consejos y asistencia práctica, además de infundir confianza en su hijo. Incluso toma parte en la matanza de los pretendientes al desviar las armas dirigidas contra Ulises (XXII 256, 273) y amedrentar a los pretendientes alzando su égida desde el techo (XXII 297-298). Su carácter de diosa virginal le imposibilita enamorarse de Ulises, pero siente por él un gran cariño y admiración. Se prodigan un trato de iguales: ella lo elogia por su astucia (XIII 291 y sigs.) y él recuerda la amabilidad que le mostró en Troya (XIII 314). No existen otros poemas donde se entable una relación tan cercana entre una diosa y un mortal como en los poemas homéricos, y, si bien la literatura griega posterior permite en ocasiones tales amistades, no les da tanta importancia. Su relación con la diosa fortalece la posición de Ulises como el único superviviente heroico en un mundo que ya no lo es. Un hombre de esta índole merece el afecto y el apoyo de los dioses.

En general, la *Odisea* carece del esplendor sostenido de la *Ilíada*, tiene menos momentos impresionantes y su concepción del mérito humano es menos exigente. La matanza de los pretendientes proporciona un clímax emocionante, pero carece del hondo patetismo de la muerte de Héctor, mientras que la cólera fría, vengativa, de Ulises no es comparable con la fiera y acuciante pa-

sión de Aquiles. Todo tiene una tonalidad menos brillante, cosa que se puede deber a la naturaleza del tema y a su tratamiento tradicional. Los cuentos tradicionales y los cuentos fantásticos, incluso los cuentos de esposas ultrajadas y esposos vengadores, no tienen por qué convocar los mismos poderes que el orgullo herido de Aquiles o el destino de Troya. La *Odisea* tiene momentos de intensa emoción y de un patetismo conmovedor, pero su nivel básico es menos portentoso y más cercano a la experiencia común. Aun cuando la elección de este tono se debiera en parte a la tradición, también podía obedecer al deseo del poeta de componer un poema más cercano a la vida que él conocía y a los acontecimientos cotidianos. Al combinar estos elementos con aventuras imposibles y maravillas cautivadoras, podía situarlos bajo una luz nueva y más brillante. Pseudo-Longino cree que esta diferencia entre la *Ilíada* y la *Odisea* se explica por la edad más avanzada del poeta, y hace una observación certera al afirmar:

> Y así en la *Odisea* se puede comparar perfectamente a Homero con el sol poniente que, sin poseer ya su fuerza, conserva sin embargo su esplendor. Aquí no conserva ya aquella vehemencia de su famoso poema troyano, aquella sublimidad de tono constantemente mantenida y que no admite depresiones de ninguna clase, aquella profusión de pasajes emotivos que se suceden uno tras otro; ni, en fin, aquella proteiforme agilidad y conocimiento de la existencia, empapados de imágenes tomadas de la vida misma.
>
> *Sobre lo sublime* IX 13*

Pseudo-Longino cree que los dos poemas fueron compuestos por el mismo autor. Más adelante diremos algo al respecto; por el momento, basta con afirmar que presentan diferencias notables. Es-

* Anónimo, *Sobre lo sublime*, trad. de José Alsina Clota, Barcelona, Bosch, 1996, pág. 103. (*N. del t.*)

tas, sin embargo, pueden atribuirse a una diferencia tipológica establecida por la tradición o a un cambio de perspectiva y tonalidad que pueden ser fruto de la evolución de un único poeta con el paso de los años.

APÉNDICE

El canto XI de la *Odisea* presenta problemas de un tipo especial. Su tema, la visita del héroe al confín del mundo, donde llama a los muertos, no es fundamentalmente distinto de la visita que Gilgamesh hace a Utnapishtim para averiguar cómo escapar a la muerte. Un tema de esta clase se presta especialmente a que, para satisfacer las ideas religiosas, se le añadan interpolaciones no estrictamente pertinentes para la historia. En efecto, eso es lo que parece que ha sucedido en el canto XI. La estructura principal está clara. Ulises cava una zanja y la llena de sangre, lo que atrae a los fantasmas. Los que beben de ella cobran vigor y hablan con él. La primera sección termina con la incomparable escena entre Ulises y el espectro de su madre. Luego viene un largo pasaje, 225-332, en el que una serie de heroínas famosas aparecen y van bebiendo la sangre, y Ulises les formula preguntas. A cada una se le dedican unos pocos versos enérgicos, cargados de dramatismo, pero el relato está en tercera persona: ni Ulises desempeña en él papel alguno, ni las heroínas hablan con su propia voz. El método de la narración es muy distinto del empleado en la parte precedente, y podríamos pensar con razón que todo el pasaje es una adición que, ajena por completo a la *Odisea*, aprovecha la presencia de los fantasmas para relatar unas cuantas biografías breves a la manera de Hesíodo. Después de este pasaje hay una pausa, en la que Alcínoo hace una pregunta a Ulises (333-376), y luego este reanuda su relato según su primer estilo, en una serie de entrevistas con espectros famosos (377-567) que termina con el silencio del ofendido Ayante. Tan dramático final resulta adecuado para la sección

de los héroes, y estaríamos satisfechos si el pasaje terminase aquí. Pero en 568-629 el poeta cuenta que Ulises ve a Minos juzgando las disputas de los muertos, y a Orión, y luego a los tres grandes pecadores, Ticio, Tántalo y Sísifo, mientras sufren sus castigos. Dado que Ulises se encuentra en la superficie de la tierra, hay en ello una contradicción flagrante, puesto que la escena presupone que Ulises está en el Hades y ve lo que ocurre allí. Estos pecadores no pertenecen al mundo homérico, sino al mundo de la reforma y especulación religiosas del siglo VI, y no es difícil imaginar que un reformador introdujera los versos en la *Odisea* cuando su texto no estaba establecido ni era seguro. Es raro que se empiece con Orión (572-575), pecador de poca monta aunque se lo presente en plena cacería, y se termine con Heracles (601-627), quien debería estar en el Olimpo pero aquí aparece representado por un fantasma. Resulta difícil comprender por qué estas dos figuras preceden y siguen respectivamente a los pecadores, pero la interpolación entera es tan inoportuna que solo podemos culpar de ella a algún poeta que deseaba actualizar el inframundo.

8
LA POESÍA DE ACCIÓN

La *Ilíada* y la *Odisea* son fundamentalmente poemas de acción. Su propósito primero consiste en interesar a los oyentes en lo que relatan, hacerlos participar en ello por medio de la imaginación. En este aspecto, no solo se parecen a otros poemas heroicos, sino a muchas narraciones orales en verso de tipo subheroico o chamanístico. Su objetivo principal puede compararse con el de poemas antiguos como el *Gilgamesh* y modernos como el kirguizo *Manas*. En estos poemas, la emoción de la acción es lo primero, pero aparece acompañada por muchas otras cosas, sobre todo por un interés en los actos y sufrimientos de los seres humanos y en sus diversas formas de hacer frente a las dificultades. En la poesía heroica, este aspecto reviste la máxima importancia; sin él, la mera narración de los actos violentos se haría pesada incluso para los más adictos y perdería gran parte de su sentido al desentenderse de las reflexiones y los sentimientos humanos. En los poemas homéricos, la acción presenta una variedad maravillosa, y, aunque sabemos en líneas generales lo que sucederá a continuación, rara vez logramos adivinar cómo será exactamente. Nunca faltan las sorpresas, que procuran una inagotable pluralidad de efectos.

Aunque el intenso dramatismo de los poemas homéricos surge de la acción, suele ir más allá de ella y asentarse en el carácter de los personajes, en sus ideas y sentimientos tal como sus palabras los revelan. Los discursos, incluso los soliloquios, abundan y

añaden un elemento dramático, íntimamente entretejido en el relato y que atrae nuestra atención al pasar de la mera acción a los motivos que la impulsan. En este sentido, aparece ahí lo que podríamos llamar un espíritu lírico, relacionado en parte con el tratamiento de la naturaleza —directamente, mediante descripciones, o indirectamente, mediante símiles— y en parte con la presentación de emociones poderosas, como el afecto o el pesar. De expresarse en primera persona, tanto lo uno como lo otro daría lugar a poemas líricos, pero en Homero son dos elementos indispensables para la narración, para su latido humano. Incluso la poesía contemplativa, que adoptó con Hesíodo una forma abiertamente didáctica e hizo posibles los primeros avances hacia la filosofía, aparece en ambos poemas, por medio de consideraciones generales presentadas por los personajes. Los comentarios de Ulises sobre las exigencias desvergonzadas de un estómago vacío (*Odisea* VII 216-221) tienen su correlato, en un plano mucho más elevado, en las palabras de Aquiles a Príamo sobre cómo reparten los dioses el bien y el mal entre los hombres (*Ilíada* XXIV 527-533). Estas generalizaciones ayudan al auditorio a comprender lo que sucede, solo que de labios de los personajes, no del poeta. No alteran la objetividad general de la narración heroica, pero confieren más realismo a los personajes, al manifestar su visión de fondo sobre la vida humana. Son pensamientos que surgen de la acción y que, más que comentarla, forman parte constitutiva de ella.

El poeta heroico no suele manifestar sus opiniones o emitir juicios sobre lo que acontece. Tal vez no pertenece a una capa social lo bastante elevada para dictar sentencia ante un auditorio en el que pueden figurar los gobernantes locales; tal vez el intento de la poesía heroica por lograr una vida autónoma excluye intrusiones personales que dificulten el desarrollo de la historia. Sea como fuere, es una regla que suele cumplirse. Homero se revela en el carácter y la calidad de su creación; no intenta guiar nuestras reacciones a ella. Su independencia respecto de su obra

queda puesta de relieve en un pequeño ejemplo en el que se permite deslizar un breve comentario sobre los acontecimientos. Homero emplea a menudo la palabra *nēpios*, que podríamos traducir en un castellano coloquial como «pobre» y que tiene con frecuencia una ligera connotación de «estúpido». Se aplica a Patroclo cuando le pide a Aquiles que lo envíe a la batalla (*Il.* XVI 46), punto en el que Homero explica que en realidad le está pidiendo que lo envíe a la muerte. Telémaco se la aplica a sí mismo, en especial a su niñez, cuando no sabía cómo tratar a los pretendientes (*Od.* II 313; XVIII 229; XX 310). En estos casos podemos discernir comprensión y compasión, como quizá también cuando se emplea la palabra en relación con los compañeros de Ulises que tientan a la suerte al devorar las vacas del Sol (I 8) o que se demoran en la tierra de los cícones (IX 44). La palabra sugiere que los hombres se comportan a veces como niños y pagan por ello. Es una pequeña indicación de los sentimientos que los personajes despiertan en Homero, de la ternura que le inspiran sus errores, pero no es un juicio y mucho menos una condena. Sus personajes son autónomos y actúan como lo hacen sin que Homero haga comentarios al respecto.

Con esto no se quiere decir que Homero no tuviera sus preferencias y antipatías, pero esas consideraciones se deducen indirectamente de la forma en que los presenta. Un caso evidente es el de Tersites, a quien introduce sin intención ninguna de aprobarlo:

> El único que con desmedidas palabras graznaba aún era Tersites, que en sus mientes sabía muchas y desordenadas palabras para disputar con los reyes locamente, pero no con orden.
>
> *Il.* II 212-214

Un espíritu hasta cierto punto análogo aparece en la descripción del mendigo Iro:

> Un mendigo a este tiempo llegó, conocido entre el pueblo,
> pues pedía en las calles a todos. De vientre insaciable,
> devoraba y bebía sin mesura; faltábale empero
> robustez y vigor, aunque grande de cuerpo a la vista.
>
> *Od.* XVIII 1-4

Naturalmente, damos por supuesto que estos casos ilustran las antipatías del poeta, pero no debemos descartar la posibilidad de que reflejen las opiniones de sus nobles patronos, a quienes tales especímenes producían desagrado. Nada más sencillo para el poeta que coincidir con ellos, pero, como mínimo, los personajes aparecen claramente delineados, aunque sea con la claridad del desprecio.

Encontramos una objetividad semejante en la presentación del trasfondo sobre el que transcurren las acciones. Tiene que ser real y convincente, sobre todo cuando lo ocupa la naturaleza. Los griegos nunca le prestaron la atención exclusiva que le han dedicado épocas posteriores, ni encontraban en ella muchas cosas de interés. No vivían en la gran ciudad, por lo que la naturaleza no era para ellos un refugio, sino algo dado, el marco y el trasfondo de su atareada vida. En los poemas homéricos, la naturaleza recibe un hermoso tratamiento en los símiles y, de paso, en el relato. En la *Odisea,* Homero se permite en dos ocasiones ofrecer descripciones por el mero placer que eso procura. En primer lugar está la gruta de Calipso, rodeada de árboles de muchas clases, cubierta por una viña y frecuentada por aves marinas. En torno a ellas se extienden unos prados regados por cuatro fuentes y el poeta no oculta el placer que la imagen le produce:

> hasta un dios que se hubiera acercado a aquel sitio
> quedaríase suspenso a su vista gozando en su pecho.
>
> *Od.* V 73-74

El segundo caso es el del jardín de Alcínoo: cuadrado, rodeado por un muro y repleto de árboles frutales y viñas. Además, tiene algo de portentoso: los árboles y las viñas dan fruto durante todo el año, y una cosecha sigue a la siguiente sin solución de continuidad. Cada una de estas escenas cumple un propósito. La cueva de Calipso establece la tonalidad del destierro de Ulises con una diosa en una isla desierta. Así es como vive una inmortal ninfa, pero esa vida no le basta a Ulises, y por eso anhela escapar y volver a casa. El jardín de Alcínoo forma parte de esta existencia medio mítica. Aunque tanto él como sus feacios son claramente humanos, vive en los confines del mundo conocido y tiene derecho a no sufrir todas las restricciones que impone este.

Estas descripciones detalladas son escasas y especiales, pero los poemas suelen dar noticia del paisaje cuando afecta al relato, y le otorgan carácter y solidez. Así ocurre sobre todo en el caso de la explanada de Troya, que presenta características importantes para la acción. Homero apela a la imaginación visual, y el deseo de realidad crea una representación nítida y clara. Es lo que sucede cuando algún elemento del paisaje reviste un especial significado para la acción. Se lo trata con mayor cuidado y se consiguen resultados asombrosos. Cuando Aquiles lucha contra el dios fluvial Escamandro, llama en su ayuda a Hefesto, el dios del fuego, y los efectos del fuego devastador reciben una descripción impecable:

> ardían los olmos, los sauces y los tamariscos;
> ardía el loto, el junco y la juncia,
> que proliferaban alrededor del bello cauce del río.
> Sufrían el azote en los torbellinos las anguilas y los peces,
> que daban volteretas acá y allá en las bellas corrientes,
> atormentados por el soplo del muy ingenioso Hefesto.
>
> *Il.* XXI 350-355

La descripción es objetiva y veraz. El carácter inusual de la acción necesita detalles precisos que le den verosimilitud. No es muy diferente la estrategia seguida para pintar la estampa —menos dramática y más modesta— de Ítaca cuando Ulises la ve por vez primera después de que los feacios lo desembarquen dormido. El propio puerto (*Od.* XIII 96-101) es como el de la actual Vathí, pero la descripción debía de hacer justicia a muchos fondeaderos griegos, y algunas de sus frases se aplican también al puerto de los lestrigonios (X 87-90). Lo que sigue es más característico. Al fondo del puerto hay un olivo y está la cueva de las ninfas, descrita pormenorizadamente, con las formaciones rocosas de su interior, sus corrientes y sus dos entradas, una al norte para los hombres y otra al sur para los dioses (XIII 102-112; XIII 346-348). La descripción no es gratuita: mientras Ulises se encarga de los pretendientes, hay que preservar sus tesoros, y este inusual escondite presenta muchas ventajas.

La misma objetividad selectiva rige las obras de los hombres. Formamos nuestra imagen mental de Troya casi enteramente a partir de sus epítetos. La distribución del palacio de Ulises se revela —aunque nunca con demasiada claridad— cuando es importante para la historia, en especial cuando Penélope baja de sus habitaciones en el piso superior o Eumeo sale por una portezuela y un pasaje disimulado en la pared. Nada resulta demasiado nítido, pero en general el palacio parece recordar el llamado palacio de Néstor en Ano Englianos. El pequeño detalle de que el palacio de Circe esté construido con piedra pulida aumenta la extrañeza que causa en una isla desierta. Por otro lado, el esplendor del palacio de Menelao en Esparta impulsa a su dueño a explicar que toda esa riqueza fue amasada en sus viajes, con lo que prepara el terreno para relatarlos. El palacio de Alcínoo tiene muros de bronce, una cornisa de esmalte azul, puertas doradas con dintel de plata y perros dorados y argénteos para la guarda, obra de Hefesto (*Od.* VII 86-94). Pero esta mansión, como otras cosas en Feacia, está al margen del mundo

conocido y su riqueza misma sirve de preludio para los lujosos regalos que Ulises recibe enseguida de sus huéspedes. Estas descripciones estaban perfectamente calculadas para encajar en la historia, pero su relativa infrecuencia subraya la prioridad que concedía Homero a las acciones y su empleo de las descripciones como ayudas subsidiarias con que proporcionar trasfondo y perspectiva.

Los objetos fabricados por el hombre, esenciales como resultan para la acción, son algo más que simples elementos decorativos y despiertan un interés profesional. Aunque apenas hay arqueros en la *Ilíada* y Ulises deja su gran arco en casa, el arco de Pándaro, que rompe la tregua entre los ejércitos, se describe con detalle. Está confeccionado con los cuernos de un macho cabrío al que él mismo mató, mide dieciséis palmos, está ensamblado y pulido y tiene un gancho dorado en un extremo (*Il.* IV 105-111). Los integrantes del auditorio, conocedores del arte del tiro con arco, advertirían que este ejemplar era poco común y que su propia extrañeza lo hacía idóneo para contribuir al propósito dramático de romper la tregua. Más inusual aún es el morrión con colmillos de jabalí por fuera y forro de fieltro que Ulises lleva durante las operaciones nocturnas. Se lo describe con detalle (X 261-265) y parece una especie de reliquia (X 266-270). De hecho, es exactamente como una clase de casco micénico del que conservamos tanto ejemplares reconstruidos como restos, y resulta, comoquiera que se lo mire, una curiosidad notable. No sabemos si Homero había oído hablar de él o si realmente había visto alguno, pero en todo caso sabía que era digno de mención. El poeta es un depositario del conocimiento del pasado y detalles como este confirman su autoridad y el valor de su relato. Tal vez quepa decir lo mismo sobre el broche de Ulises (*Od.* XIX 226-231), para el que no disponemos de ejemplos arqueológicos directos, aunque la escena representada en él, un perro ahogando a un cervato, parece un motivo micénico, mientras que la estructura de las corchetas parece muy posterior. El broche no sirve para identificar al extranjero que se lo describe a Penélope, pero añade otra pista. Cuando Hera se

adorna con sus mejores galas para atraer a Zeus y sumirlo en el sueño, es lógico que se las describa detalladamente, y no podemos por menos de interesarnos en el vestido ceñido con prendedores dorados, el cinturón ajustado con cien flecos, los pendientes de tres colgantes, el velo brillante como el sol (*Il.* XIV 180-185). Todo ello desempeña un papel en la estratagema de Hera y hay que referirlo.

En ocasiones objetos puramente utilitarios pueden exigir una descripción detallada para que el auditorio entienda exactamente lo que ocurre. Así sucede con la carreta cargada con el rescate de Héctor y conducida por el propio Príamo. La descripción (*Il.* XXIV 266-274) es precisa y se pone especial cuidado en relatar cómo está sujeto el yugo al timón del carro. La pareja delantera son mulos y la pareja más próxima al carro son caballos, lo que tal vez fuera una rareza intencionada, para señalar que los caballos adiestrados para los carros de batalla son menos aptos que las mulas para tirar de una carreta pesada. No sabemos las razones por las que se presta tanta atención al ajuste del yugo. Debía de ser una acción perfectamente familiar y las palabras, técnicas como son, solo serían comprensibles si describían una costumbre habitual en la época. La minuciosidad tal vez se deba al deseo de que el episodio resulte convincente por entero, sobre todo si pensamos que no casa con lo que se espera en un contexto heroico y su rareza exige un tratamiento particular.

La barca construida por Ulises con sus propias manos se sale claramente de lo común y precisa de un tratamiento especial. Está pensada solo para él y, por tanto, no puede ser grande, aunque en realidad es tan ancha como un buque de carga (*Od.* V 248-250), lo cual no significa que sea necesariamente tan larga. Ulises la construye con veinte troncos de aliso, chopo y abeto, porque así flotará ligera (V 240), lo que indica que la embarcación no es demasiado grande, sobre todo si pensamos que un tronco es para el mástil y que parte de otro es para la verga. Trabaja con un hacha, una azuela y unos taladros, y las maderas están firmemente unidas. La

barca tiene una especie de cubierta (V 252), coronada de largas regalas que impiden que el viajero quede empapado. Tiene también un mástil y una verga, un timón o gobierno y unos zarzos de mimbre, defensa de la fuerza de las aguas. Ulises la construye en cuatro días y ni siquiera él puede hacer en ese tiempo una nave completa; es una balsa con la que espera poder navegar y maniobrar. Con buen tiempo, puede dormir en un lecho de estera y mantas provisto por Calipso. La balsa no solo muestra la habilidad de Ulises en las labores artesanales, sino que reviste un interés especial, dado lo extraordinario de su propósito: transportar a una persona para un viaje de diecisiete días. El cuidado puesto en la descripción es apropiado para un momento como este, en el que Ulises, después de pasar ocho años con Calipso, se prepara para marcharse y viajar en solitario por un mar desconocido. Trabaja con conocimiento y precisión, y, si la balsa no resiste hasta el final del viaje, no es porque la labor esté mal hecha.

Muy diferente de estas sólidas descripciones de objetos de la vida cotidiana es el extenso y notable pasaje en que Homero ofrece una descripción completa del escudo que Hefesto forja para Aquiles como sustituto del que Héctor ha tomado del cadáver de Patroclo (*Il.* XVIII 478-608). El poeta no ha visto nunca un escudo así. Es demasiado elaborado, demasiado lujoso, demasiado perfecto, pero podemos hacer conjeturas sobre las fuentes a partir de las que lo inventó. Su combinación de oro, plata, estaño y esmalte azul no se diferencia de la de las dagas encontradas en las tumbas de fosa de Micenas. Es posible que algún objeto similar, no necesariamente de un tamaño tan grande, hubiera sobrevivido en tiempos de Homero y le hubiese causado una honda impresión. Igualmente, aun cuando todos los objetos de esa clase hubieran desaparecido al cabo de los siglos, bien podían haber dejado huella en las fórmulas de los cantos. Con el correr de los años, las descripciones tal vez perdieran exactitud, y sin duda los aedos podían introducir mejoras, si así lo deseaban. El escudo, con sus escenas concéntricas de la

naturaleza y la vida de los hombres, solo podía ser un objeto decorativo, inapropiado para la batalla, pero eso no tenía por qué preocupar a Homero, quien aprovecha la pérdida de la armadura de Aquiles para embarcarse en una pieza espléndida de poesía descriptiva. En la batalla, la magnificencia de la nueva armadura importa poco y apenas se la menciona. Es sobre todo el fruto imponente de un vuelo de la imaginación y lo aceptamos como tal. El escudo es obra de un dios, resulta apropiado para un héroe semidivino como Aquiles y la amplia gama de los asuntos representados en él es un microcosmos del mundo conocido por Homero. Le brinda la oportunidad de abrir su compás más allá del campo de batalla y los hechos de los héroes para abarcar terrenos menos elevados pero no menos atractivos. Es el ideal de Homero de una obra de arte, lo que cree que podría ser la forja del metal en manos de un dios, y resulta digno de mención que utilice seis veces adjetivos que transmiten casi la misma nota de admiración: es «bello», «delicioso» y «cautivador». Se aplican a las escenas creadas por Hefesto, no a los originales de la naturaleza o de la sociedad humana en los que pudieran inspirarse. El escudo es lo que debería ser el arte: una representación del mundo colmada de hermosura. Causa deleite y en este sentido es comparable al canto heroico. No es descabellado imaginar que al concebir esta obra de arte suprema Homero intentó recrear en el dominio de las artes visuales lo que él mismo llevaba a cabo en el de las palabras. Las dos artes transforman la realidad y en eso reside su belleza.

La fuerza de la tradición poética se puede apreciar en el conocimiento de la llanura troyana y de Troya que despliega la *Ilíada*. Ya hemos visto lo adecuados que resultan los epítetos que se les asignan, pero hay más cosas que tener en cuenta. La *Ilíada* presenta un buen cuadro general de la geografía de Troya, y desde lo alto de Hisarlik podemos identificar la mayor parte de los lugares mencionados por Homero. El campamento aqueo podría estar situado al norte, donde la costa gira abruptamente hacia el este, y el

campo de batalla se encuentra entre ese punto y la ciudad. Al oeste, a cierta distancia, están las cumbres gemelas de Samotracia, desde las que Poseidón contempla la batalla (*Il.* XIII 12-14). Al este, y mucho más cercano, está el monte Ida, desde donde presencia la batalla Zeus (VIII 47 y sigs.) y de donde se trae leña para la pira de Patroclo (XXIII 117 y sigs.). Más cerca, al este del campamento aqueo y todavía identificable, en la localidad de Keren Koi se encuentra la Bella Colina, donde se reúnen los dioses partidarios de Troya (XX 151). En la llanura misma hay una pequeña elevación que concuerda con el lugar en el que los troyanos se reúnen antes de un ataque (XI 56; XX 3).

Estas pequeñas pinceladas indican cierto conocimiento del terreno, utilizado en ocasiones con fines dramáticos. La amplia vista desde lo alto de Hisarlik confirma la facilidad con la que Helena distingue a los jefes aqueos desde las murallas (III 161 y sigs.). Cuando Aquiles lucha contra el dios fluvial Escamandro, Hefesto acude en su ayuda y quema toda la vegetación.

> ardían los olmos, los sauces y los tamariscos;
> ardía el loto, el junco y la juncia.
>
> XXI 350-351

La misma vegetación sigue floreciendo en las orillas de los ríos troyanos. Cuando Aquiles persigue a Héctor recorriendo tres veces el perímetro de Troya, podemos pensar que se trata de un prodigio heroico, pero en realidad la distancia no es muy grande, ni el terreno muy abrupto. Cuando Príamo sale de noche para visitar a Aquiles en el campamento aqueo, puede viajar sin dificultades en una carreta, pues casi todo el trayecto transcurre por terreno llano. Cuando Aquiles arrastra el cuerpo de Héctor con su carro alrededor de Troya, Andrómaca sale de su casa, sube a una torre en la muralla y ve lo que sucede (XXII 460 y sigs.). No son más que pequeños detalles, pero en ellos el medio físico añade

algo a la historia. En un par de ocasiones lo hace de modo más inesperado. Cuando Patroclo intenta escalar la muralla de Troya, prueba tres veces y las tres cae a tierra:

> Tres veces atacó el ángulo de la elevada muralla
> Patroclo y tres veces lo repelió Apolo.
>
> XVI 702-703

Se da la circunstancia de que la parte inferior de la muralla de Troya presenta una inclinación que no hace demasiado difícil escalarla, pero en la parte superior había almenas perpendiculares. Patroclo alcanza el ángulo (literalmente, «codo») donde se encuentran las dos partes y es rechazado. Un muro de esta clase resulta poco común y la descripción tiene el aspecto de ser una remembranza genuina. Asimismo, Andrómaca le dice a Héctor:

> Detén a la hueste junto al cabrahígo, donde más accesible
> es la ciudad y la muralla más expugnable ha resultado.
>
> VI 433-434

Señalemos que las excavaciones han revelado un punto débil en las fortificaciones occidentales, circunstancia de la que el pasaje podría hacerse eco.

No es posible corroborar todos los puntos de la imagen homérica de Troya y hay un par de problemas a los que todavía no se ha hallado solución. En primer lugar, los ríos Escamandro y Simoente pueden identificarse con los modernos Menderes e In-tepe Asmak, pero el curso de estos suele cambiar en terreno llano y no tenemos la seguridad de que su posición actual fuera la conocida por Homero. En conjunto, la imagen del poeta resulta clara. Los dos ríos discurren de forma aproximadamente paralela por la llanura hasta el mar. Pero hay dos puntos delicados. Para empezar, parece que la batalla evolucionase entre los ríos sin obstáculos, pese a que

en un momento determinado se nos dice que sus cauces confluyen (V 774). No es que el detalle tenga gran importancia, pero tal vez proceda de una época en la que los ríos tenían otro curso y era difícil que la batalla transcurriera sin dificultades entre ambos. Por otra parte, en tres momentos se nos informa de que hay un vado en el Escamandro (XIV 432; XXI 1 y sigs.; XXIV 349, 692). Lo lógico sería que sirviera para cruzar el río, pero parece que se lo utiliza para abrevar a los caballos y luego se pasa por su lado, cosa que no resulta imposible, pero sí curiosa. Análoga dificultad plantea la pareja de fuentes —una de agua caliente, la otra de agua fría— por la que pasan corriendo Héctor y Aquiles (XXII 147-156). La descripción es exacta y convincente y parece un recuerdo verídico, pero, aunque la Tróade ofrece algunas fuentes naturales de agua caliente, no se ha descubierto la pareja descrita por Homero. Es posible que el tiempo las haya transformado, o quizá la leyenda forjara esa imagen a partir de informaciones imprecisas. Pero ni en el caso de las fuentes ni en el de los ríos podemos decir que la *Ilíada* se equivoque. Las diferencias que presenta respecto de la geografía actual pueden explicarse por los cambios producidos por el tiempo.

Aceptar que una gran parte del conocimiento de Troya, como el que demuestran los epítetos, procede de tiempos remotos no significa negar la posibilidad de que el poeta hiciera sus propias contribuciones e incluso visitara Troya, que en el siglo VIII comenzaba a revivir gracias a los colonos griegos. En apoyo de esta hipótesis pueden citarse argumentos que no son conclusivos, pero sí favorables. Primero, la descripción del paisaje presenta una coherencia notable y no ofrece puntos oscuros. Un poeta que trabajara solo con material tradicional podía caer fácilmente en contradicciones; si Homero nunca incurre en ellas, probablemente sea porque hablaba con fundamento. Segundo, el campo y la ciudad se emplean con un gran efecto dramático, tanto en el flujo y reflujo de la batalla como en el viaje nocturno de Príamo o en la apari-

ción de los personajes sobre las murallas de la ciudad. El conocimiento de primera mano facilitaría este uso.

Ítaca, escenario de gran parte de la *Odisea*, constituye un caso distinto. Históricamente, esta isla pequeña, abrupta y árida tenía una gran ventaja: estaba en el extremo occidental del golfo de Corinto y dominaba las rutas marítimas del oeste, circunstancia que tal vez explique su lugar en la leyenda. Tampoco tenemos por qué dudar de que la Ítaca de Homero es la moderna Thiaki o Ithaki, cuyo nombre se ha conservado a través de los siglos. En cambio, cabe poner en duda el conocimiento que el poeta tenía de ella. El relato de Homero encaja hasta cierto punto con la isla moderna. Ulises desembarca en el puerto de Forcis, la actual Vathí. Su palacio se encuentra a cierta distancia de allí y tal vez se sitúe en Polis, en la parte occidental de la isla. La porqueriza de Eumeo puede localizarse con seguridad en el sur de la isla y la remota morada de Laertes en el norte. El adjetivo «bajo el Neyo» (*Od.* III 81) coincide con el monte Anoi. Resultan reconocibles la fuente de Aretusa (XIII 408) y el pequeño puerto de San Andrés en la costa sur, donde Telémaco fondea a su regreso de Pilos (XV 497). De existencia no tan clara, pero aun así posible, si consideramos cierta elaboración poética, resulta una cueva cercana —aunque no demasiado— a Vathí, que bien podría ser la de las ninfas (XIII 347 y sigs.), aunque no está justo al lado del puerto. Tal vez la isla de Daskalio, en el estrecho entre Ítaca y Cefalonia, sea la isla de Asterís, tras la que los pretendientes quedan emboscados (IV 844-847). Quizá no importe que la isla moderna sea mucho más pequeña, dado que puede haber menguado por los terremotos. En todo esto, la Ítaca de Homero trasluce cierto conocimiento de la zona, recogido por la tradición pese a lo lejos que estaba Ítaca de Jonia. Hasta cabe pensar que esos detalles proceden de una época anterior a las migraciones hacia el este. Pero no acaba aquí la cosa. En algunos momentos, la *Odisea* habla de Ítaca de una forma que no cuadra con la isla actual, y menos aún con la isla de Léucade, conectada al continente por un paso elevado

y con la que se la ha identificado en ciertas ocasiones. El más importante es la descripción hecha a Alcínoo por el propio Ulises:

> baja es Ítaca, empero, y, repuesta en las sombras de ocaso,
> ve a las otras alzarse del lado del sol y la aurora.
>
> IX 25-26

Estos versos presentan tres afirmaciones falsas. Ítaca no es baja y no podemos argumentar que el original griego significa «cerca de la orilla», porque tampoco esa descripción es veraz. No se repone en las sombras de ocaso (es decir, no es la isla más remota), aun cuando aceptemos que se pensaba que la costa discurría desde el este hacia el oeste, lo cual es por supuesto falso. En cuanto a que las otras islas se alzaban al lado del sol y la aurora (es decir, al este), en realidad están al sur, al oeste y al norte. Todo hace pensar que, cuando la tradición estaba aún en proceso de formación y se iban añadiendo nuevos rasgos, alguien con muy escasos conocimientos sobre Ítaca agregó estos versos para que la descripción resultara más convincente.

En los poemas homéricos, la acción es lo más importante. Es ella la que despierta las reacciones por las que juzgamos su calidad poética. La gama de dichas reacciones es poco menos que ilimitada. Apenas hay reacción humana a la que Homero no dé forma poética. Con la que es más parco es con la risa. Aparece con frecuencia en relación con los dioses, que se ríen unos de otros y cuyo júbilo probablemente se comunicara al auditorio del poeta, sobre todo en episodios tan desarrollados como el engaño de Zeus o el canto de Demódoco sobre el amor de Ares y Afrodita. Mucho más raro es verla entre los hombres. Ciertamente, hay una fina ironía en el intercambio de armaduras entre Glauco y Diomedes (*Il.* VI 235-236), cuando la generosidad del primero lo impulsa a deshacerse de su armadura de oro a cambio de una armadura de bronce que solo vale una novena parte de la suya. Hay también momentos de risa cruel, como cuando los aqueos se ríen del golpe que asesta

Ulises a Tersites con su cetro (*Il.* II 270) o cuando Atenea envía una risa nerviosa a los pretendientes (*Od.* XX 346). Sin embargo, no son momentos de humor, sino de escarnio y, como tales, casan bien con los tintes más salvajes o tormentosos del temperamento heroico.

Con esta excepción parcial, casi no hay emoción que Homero no presente o no despierte. El efecto conseguido es tanto más poderoso cuanto que es directo e inmediato y aparece en estado puro. Si lo comparamos con otros cultivadores del canto heroico oral, advertimos la enorme diferencia de tesitura que lo separa no solo del autor de la *Chanson de Roland* y de los poetas de la *Edda Mayor*, sino también de los autores del *Gilgamesh* y el *Beowulf*, por no hablar de los poetas mongoles o tártaros que siguen en activo o lo estuvieron hasta hace poco. En efecto, estos otros poetas tienen momentos de una inmensa fuerza y un vigoroso poder, pero también los tiene Homero; sin embargo, carecen de la maravillosa gama expresiva de este, que parece comprender toda la experiencia humana digna de abarcarse. No se espera que los poetas heroicos hagan tal cosa; su tarea es más bien la de elegir ciertos momentos señalados y concentrarse en ellos. Homero desentraña sin esfuerzo la mayoría de los estados humanos elementales y pasa con facilidad de uno a otro. Por otro lado, se lo puede comparar, en un sentido muy distinto, con los poetas épicos que intentaron imitarlo, rivalizar con él y superarlo. Virgilio es el más importante. Aunque sabía que en realidad no podía competir con Homero en su propio campo, intentó crear una obra comparable, y al menos logró que tuviera una dignidad y un alcance magníficos. Lo perjudican sus emociones, crispadas, contradictorias, inciertas, y la inseguridad de su fe, de su perspectiva. Al intentar creer más de lo que en realidad creía, acabó creyendo menos, y su visión de la Roma imperial palidece ante el vívido sentido de virilidad heroica transmitido por Homero. El poeta griego no habría conservado la maravillosa sencillez de su tono si no hubiera cantado ante un auditorio y no se hubiera visto obligado a ser de una claridad cris-

talina. Asimismo, su aprovechamiento de un abanico de temas mucho más amplio que el de otros poetas heroicos tal vez bebiese de la riqueza y antigüedad de la tradición poética griega, que acumuló historias durante un largo período y reflejaba un extraordinario gusto por la vida, al ser poco menos que la única de las bellas artes florecida en los tiempos oscuros que siguieron al ocaso de la civilización micénica. Un poeta podía aprovechar estas circunstancias y aprender de ellas, pero no habría obtenido grandes frutos si no hubiera poseído en alto grado la intuición imaginativa y la lucidez creadora que tornan las emociones humanas en poesía.

Al representar las emociones, Homero hace que el auditorio participe de ellas y se sumerja en el espíritu de sus personajes. Tan natural es el proceso que apenas lo advertimos, pero esa naturalidad procede en gran medida de que Homero se concentra en una sola emoción cada vez y somete todos los materiales poéticos a ella. Así, la disputa entre Agamenón y Aquiles en el canto I de la *Ilíada* es un estudio sobre la ira tanto de uno como del otro. Los invade porque piensan que su honor ha sufrido un menoscabo, Agamenón por tener que renunciar a Criseida y Aquiles por ver cómo le arrebatan a Briseida. (La cólera salpica todo el libro y adopta formas intensas, desde insultos virulentos hasta pensamientos feroces que a punto están de materializarse.) Ninguno de los dos se queda corto en punto a ofensas. Por el momento, quizá no nos preguntemos quién tiene razón, y solo más adelante se expone el punto de vista de Aquiles. Esta es la técnica homérica en estado puro. Emociones sencillas y poderosas impulsan una acción rápida e irresistible. La furia exhibida por los dos héroes es autodestructiva y causa un daño incalculable, pero puede adoptar formas menos mortíferas, y en todo caso resulta esencial para la acción en el campo de batalla, para el ímpetu que mueve a Héctor o a Patroclo, a Diomedes o a Sarpedón, en su carrera implacable. Establece la tonalidad de los acontecimientos más terribles y todo transcurre de forma natural.

En su construcción del relato, Homero sigue la regla de «una cosa cada vez», lo cual impone una simplificación —una simplicidad, incluso— del efecto poético. Cada episodio presenta en conjunto un carácter monocromo, pero una vez concluido podemos esperar otro muy diferente. Homero fija primero el rumbo y luego avanza de forma imperiosa. Después de varias escenas de lamentaciones y pesar, Homero toma otra dirección: Iris dice a Aquiles que acuda a la trinchera y disperse a los troyanos, y todo el pasaje (*Il.* XVIII 202-231) es una exhibición asombrosa del poder que puede ejercer la sola presencia de Aquiles. En cada verso brilla un feroz esplendor heroico, y nada tiene de extraño o de falaz que su mera visión acabe con la vida de doce aurigas. Asimismo, cuando Ulises tiende el arco, quedamos en una tensa espera, pero la situación progresa de manera cada vez más emocionante a partir del momento en que dispara la primera saeta contra las hachas y a continuación salta al ancho umbral, se quita sus andrajos y anuncia que va a emprender su venganza. El tono ha cambiado de repente y Homero lo mantiene para las acciones que vienen a continuación.

Esta concentración se aplica a asuntos muy pequeños y contribuye en gran medida a integrarlos en el poema. Por ejemplo, en el canto I de la *Ilíada*, la agria disputa entre Agamenón y Aquiles queda interrumpida por una descripción del viaje en que Ulises devuelve a Criseida a su padre (I 430-487). Se relatan las fases sucesivas del viaje, el desembarco, el recibimiento, el banquete y la partida. Cada una de ellas es verídica, precisa y breve, y el episodio ofrece un respiro momentáneo a la violencia de los conflictos que lo preceden. Es erróneo pensar que se trata de una interpolación: satisface una necesidad y lo hace manteniendo sin falta su tono sereno. Mucho más emocionante pero igualmente controlado es el episodio menor en que Ulises, acercándose de incógnito al hato de Eumeo, es atacado por los perros y afortunadamente rescatado por el porquero. Es un momento de emoción inesperada,

admirablemente sostenida, enteramente fiel a la vida griega, y una excelente introducción del personaje de Eumeo. Los diferentes elementos se funden en un todo integrado, que reviste un carácter distinto a lo que lo precede y a lo que lo sigue.

El movimiento directo de la narración queda enriquecido por la sensibilidad de Homero para el detalle esclarecedor, para la pequeña pincelada que arroja una luz vívida sobre los acontecimientos. Tersites, por ejemplo, hace solo una aparición en la *Ilíada*, pero a pesar de su brevedad resulta importante, porque encarna cualidades nada heroicas —e incluso antiheroicas—, reflejadas en su aspecto:

> Era el hombre más indigno llegado al pie de Troya.
> Era patizambo y cojo de una pierna: tenía ambos hombros
> encorvados y contraídos sobre el pecho; y por arriba
> tenía cabeza picuda, y encima una rala pelusa floreaba.
>
> *Il.* II 216-219

El aspecto encaja con el carácter y la conducta de Tersites, y lo marca como un ser despreciable. Menos brutal a primera vista pero no menos elocuente es la introducción de Dolón:

> el divino heraldo, rico en oro, rico en bronce,
> que era de aspecto vil, pero ligero de pies;
> era también el único hijo varón entre otras cinco hermanas.
>
> *Il.* X 315-317

La imagen es refinadamente injuriosa y hace más soportable la muerte del personaje, que tendrá lugar poco después. Son toques inesperados, extravagantes en ocasiones, pero resultan deliciosamente apropiados. En uno pequeño y maravilloso, Menelao relata que Helena dio varias vueltas alrededor del caballo de madera

y se dirigió a los jefes aqueos imitando las voces de sus esposas (*Od.* IV 279). La anécdota cuadra perfectamente con Helena, pero se nos cuenta con tanta sencillez que tardamos un momento en apreciar hasta qué punto resulta iluminadora. Asimismo, cuando se ocupa de una situación muy poco común, Homero le da sentido gracias a una hábil ocurrencia. Cuando Menelao está al acecho del dios marino Proteo, él y sus compañeros se disfrazan con las pieles de unas focas recién desolladas:

> Horrorosa emboscada fue aquélla: nos daba la muerte
> el olor pestilente de foca nacida en salumbre,
> porque ¿quién acostarse podrá con un monstruo marino?
>
> *Od.* IV 441-443

Afortunadamente, la diosa lo arregla untándoles la nariz con ambrosía; pero se ha hecho la observación e ilustra el carácter inusual del episodio.

Estas pequeñas pinceladas pueden servir para reforzar con suma eficacia la búsqueda de un efecto general determinado. Cuando Héctor aprovecha una tregua para ir a Troya, encuentra a Andrómaca, su mujer, en las murallas. Intercambian palabras emocionantes y hermosas sobre la negra perspectiva a la que se enfrentan, y entonces Héctor se vuelve hacia el pequeño Astianacte, su hijo:

> Tras hablar así, el preclaro Héctor se estiró hacia su hijo.
> Y el niño hacia el regazo de la nodriza, de bello ceñidor,
> retrocedió con un grito, asustado del aspecto de su padre.
> Lo intimidaron el bronce y el penacho de crines de caballo,
> al verlo oscilar temiblemente desde la cima del casco.
> Y se echó a reír su padre, y también su augusta madre.
> Entonces el esclarecido Héctor se quitó el casco de la cabeza
> y lo depositó, resplandeciente, sobre el suelo.
>
> *Il.* VI 466-473

Homero cambia así el tono, que empieza a tener un tinte trágico, e introduce la calidez que emana de una familia joven. Sin embargo, una cosa surge de la otra, ya que el niño es la prueba del amor que se profesan Héctor y Andrómaca. El toque humano, común, se suma a la grandeza y nobleza de la ocasión. Del mismo modo, cuando Aquiles ha atado el cadáver de Héctor a su carro y lo arrastra alrededor de Troya, Andrómaca no sabe lo que está ocurriendo. Está ocupada con su bordado y da orden a sus esclavas de que calienten el agua para que Héctor pueda bañarse cuando vuelva de la batalla (*Il.* XXII 440-444). Entonces oye un llanto, sale fuera corriendo y ve el terrible espectáculo. Las pequeñas pinceladas domésticas señalan las diferencias entre la vida de una mujer y la vida de un hombre, y su yuxtaposición muestra hasta qué punto están estrechamente interrelacionadas. En un plano menos trágico pero profundamente conmovedor se encuentra el perro Argo, que reconoce a Ulises después de veinte años y a continuación muere (*Od.* XVII 326-327). Él es el verdadero servidor fiel que conoce a su amo sin marcas ni señales, echado en un montón de estiércol, lleno de garrapatas, abandonado, sufriente. Todo esto indica su lealtad; la muerte es el final apropiado en el momento apropiado.

En estos casos, y en muchos similares, un detalle añade una nota sumamente particular y, al mismo tiempo, esclarecedora. Asimismo, estos detalles son tanto más efectivos cuando refuerzan alguna muestra de emoción o afecto. Son tan necesarios para la perspectiva heroica como cualquier clase de hazaña, pues proporcionan un sólido fondo al héroe y lo ligan a sus amigos. Al igual que otros poemas heroicos, la *Ilíada* presenta ejemplos de amistad entre héroes: entre Aquiles y Patroclo, pero también, en el bando troyano, entre Sarpedón y Glauco. Estas amistades encuentran su máxima expresión en la guerra, donde los amigos se ayudan mutuamente y, si uno se halla en un problema, pide ayuda al otro. Así, Sarpedón le recuerda a Glauco que reciben gran-

des honores en su patria, pero que no los merecen si fracasan en la empresa que los ocupa; por tanto, han de asumir el riesgo y entrar en la batalla (XII 310-328). Más adelante, cuando Patroclo hiere de gravedad a Sarpedón, este llama a su amigo para que cuide de su cuerpo y su armadura tras su muerte (XVI 492-501), y Glauco, con la ayuda de los dioses, así lo hace.

El afecto entre Aquiles y Patroclo es más intenso y más trágico, pues Aquiles siente que no ha logrado protegerlo de la muerte (XVIII 98-100). Mientras vive Patroclo, Aquiles lo trata como a un igual y le confía sus cuitas. Cuando Patroclo se muestra profundamente afectado por los desastres de los aqueos, Aquiles se mofa cariñosamente de él y lo compara con una niña que corre junto a su madre (XVI 7-11). Sin embargo, cuando se entera de cuál es el problema, adopta una actitud seria y no solo deja que Patroclo corra a la batalla, sino que le entrega su propia armadura. La intensidad de su amor por Patroclo queda al descubierto cuando este muere, y adopta formas poco menos que desmesuradas (XVIII 23 y sigs.), hasta el punto de que Antíloco teme que Aquiles se corte la garganta de dolor. Como Héctor ha acabado con su vida, a Aquiles lo obsesiona acabar con la de Héctor (XVIII 114), pero ni siquiera eso le basta: darle muerte no aplaca su pena.

Estos afectos entre hombres son más poderosos y exigentes que los que se dan entre hombres y mujeres. Como la mujer depende del hombre, encuentra en él su plenitud. Toda la vida de Andrómaca está centrada en Héctor y su pequeño hijo. En realidad, apenas puede ser de otra forma, ya que Aquiles ha matado a toda su familia (VI 421-424) y su marido ocupa el lugar de esta:

> ¡Oh Héctor! Tú eres para mí mi padre y mi augusta madre,
> y también mi hermano, y tú eres mi lozano esposo.
>
> VI 429-430

Su amor por Héctor la lleva a presagiar su muerte, sin que se le oculte que tal cosa significa el final para ella misma y para su hijo. Pero nada hay de sensiblero en esa escena. Andrómaca vive entregada por completo a sus deberes de esposa y madre, pero su honor como mujer reside en las proezas de su esposo. Aún es una mujer muy joven, circunstancia que dota al personaje de mayor patetismo, sin que en ningún momento resulte melodramática. Sabe cuáles son los peligros y está dispuesta a arrostrarlos.

En este sentido, hay una gran diferencia entre Aquiles y Héctor. Incluso en la batalla cabe destacar que, así como una de las virtudes de Héctor es la de unir e inspirar a sus compañeros, en cambio Aquiles no necesita ayuda y lucha solo. Es un reflejo de la gran diferencia entre ellos. Patroclo está profundamente unido a Aquiles, pero apenas lo manifiesta, y se lamenta de no ser hijo de Peleo y Tetis, sino del mar y las rocas (XVI 33-35). Cabe decir incluso que Patroclo muere por Aquiles en la medida en que entra en la batalla por la vergüenza que le provoca la ausencia de este. Pero los vínculos que los unen poco tienen que ver con la devoción callada y firme que une a Andrómaca y Héctor. Tampoco Tetis depende de Aquiles en ningún sentido. Se siente muy ligada a él y sus penas le causan un pesar tanto más hondo cuanto que lo sabe condenado a morir joven (I 415-418). A eso se reduce casi todo el afecto que inspira Aquiles, en contraste total con Héctor, pilar no solo de Andrómaca, sino de Príamo, que ve en su muerte el final de Troya (XXII 410-411), de Hécuba, que lo prefiere a sus otros hijos (XXIV 748), y de Helena, perfectamente consciente del afecto que él le profesa (XXIV 761-765). La escasez de sus lazos humanos destaca más señaladamente a Aquiles como un héroe, mientras que Héctor es un poco demasiado humano para ser un héroe de la más alta clase. Sin embargo, a los dos se los presenta por medio de los afectos que despiertan en otros o que sienten por ellos. No es la única cualidad de la que pueden gloriarse, pero constituye el trasfondo sobre el que el valor de todas

las demás se pone de manifiesto. El enfrentamiento entre los dos héroes resulta muy adecuado y cada cual obtiene algo de él.

En el estudio de los afectos homéricos, Ulises y Penélope ocupan un lugar especial. Cuando el poeta introduce por primera vez a estos personajes, han estado separados durante veinte años. Después de tanto tiempo, Penélope mantiene vivo su recuerdo; cada vez que piensa en él, rompe a llorar. Está convencida de que ha muerto, pero lo ama tanto que se aferra a la esperanza y piensa que cualquier rumor de que sigue vivo puede ser verdad. No habla explícitamente del amor que le tiene. Se da por supuesto y, sin embargo, cuando su esposo vuelve al fin junto a ella, la asaltan profundas sospechas y duda antes de aceptarlo. Así es la naturaleza humana, y, después de todo, él ha estado ausente durante muchísimo tiempo. Por su parte, Ulises se muestra casi igual de parco, pero revela sus sentimientos a Calipso cuando esta anhela en vano que se quede y él le responde:

> No lo lleves a mal, diosa Augusta, que yo bien conozco
> cuán por bajo de ti la discreta Penélope queda
> a la vista en belleza y en noble estatura. Mi esposa
> es mujer y mortal, mientras tú ni envejeces ni mueres.
> Mas con todo yo quiero, y es ansia de todos mis días,
> el llegar a mi casa y gozar de la luz del regreso.
>
> *Od.* V 215-220

Cuando al final de la larga historia los esposos se quedan a solas, recuperan la intimidad de antaño y Penélope no puede apartar sus brazos de su marido (XXIII 240). Este afecto decoroso y duradero no nos resulta verdaderamente conmovedor, y no podemos dejar de compararlo con el amor que Anticlea, madre de Ulises, siente por su hijo, y del que tenemos noticia cuando él invoca su espíritu en el confín del mundo. Ulises le pregunta cómo murió y ella le contesta:

> No acabó mi existencia en palacio la gran flechadora,
> la de tiro infalible, lanzando sus blandas saetas,
> ni cayó sobre mí enfermedad como aquellas que suelen,
> en fatal consunción, arrancar de los miembros el alma;
> no, mi Ulises, mi luz, fue mi pena por ti, fue el recuerdo,
> fue tu misma bondad quien dio fin a mi gozo y mi vida.
>
> XI 198-203

Se trata de la manifestación de afecto más directa y arrolladora de todo Homero, e ilustra hasta qué punto la concentración del poeta en un solo sentimiento imprime un poder dramático extraordinario.

Cuando Homero ha explotado un clima o un tono, pasa a otro, con sencillez pero concluyentemente. El caso más complejo se encuentra en el canto IX de la *Ilíada*, cuando una embajada visita a Aquiles para reparar el daño que le ha causado Agamenón y pedirle que transija, pero Aquiles se niega y los emisarios se marchan sin haber logrado su propósito. Homero distingue tres fases en su fracaso, cada una de las cuales constituye una sorpresa. En 357 y sigs., Aquiles declara que partirá al día siguiente; en 618 y sigs., dice que lo hará al alba; en 650-653 afirma que entrará en combate cuando Héctor llegue a las naves de los mirmídones. Aunque, de momento, estos anuncios equivalen a una negativa, a la larga constituyen pasos hacia el momento todavía lejano en que Aquiles volverá a la batalla. El cambio está presentado con habilidad y delicadeza, y cada sección tiene un carácter propio. También en las hazañas de Patroclo hay marcadas variaciones de tono y efecto. En la primera fase lidera a todos los hombres (XVI 278-675). Después, Apolo le hace frente y reina la incertidumbre, hasta que, herido y desarmado, Patroclo muere (XVI 676-861). Las dos fases son muy distintas, cada una tiene un carácter muy notorio: la primera transmite la emoción del avance victorioso; la segunda, el sentimiento del fracaso y la derrota inminentes.

Homero muestra las emociones de todos los seres vivos, sean hombres, dioses o animales. Al último grupo pertenecen el caballo de Aquiles y el perro de Ulises, profundamente devotos a sus amos, como cada uno demuestra a su manera: el caballo hablando con voz humana, el perro moviendo la cola y muriendo. Los dioses están cerca de nosotros porque son como seres humanos. Su poder es mucho mayor y hacen cosas imposibles para los hombres, pero en cierto modo eso subraya su parecido y nos hace considerarlos como si fueran hombres que no están condenados a morir. Tienen personalidades bien definidas y los animan sus propios móviles. A cada una de las tres diosas (Atenea, Hera y Afrodita) la mueve el amor propio, igual que a los héroes, y las tres persiguen a sus enemigos sin tregua. Pero los dioses resultan cercanos a los hombres en aspectos más interesantes. Primero, tienen hijos humanos. Afrodita es la madre de Eneas y lo protege en la batalla; Zeus es el padre de Sarpedón y lo protegería si fuera posible. Aunque ellos mismos no pueden sufrir realmente daño alguno, el sufrimiento de sus hijos es el suyo propio. Segundo, los dioses tienen lazos humanos. Ya hemos visto lo fuerte que es el de Atenea con Ulises; no es menos tenaz la protección que Afrodita prodiga a Paris, aunque resulte menos íntima y cordial. Como él le ha concedido el premio a la belleza, ella le entrega a Helena, lo salva de la muerte en el duelo con Menelao y lo consuela forzando a Helena a cumplir sus deseos. Los afectos de los dioses no nos conmueven, pero los vuelven más agradables. Es la otra cara de sus odios, del orgullo herido que los lleva a manifestar una hostilidad incesante contra aquellos que de un modo u otro los han deshonrado. Por eso, Atenea y Hera luchan en el bando contrario al de Afrodita, o Poseidón hostiga a Ulises por cegar a Polifemo u odia Troya, al haber sido engañado por Laomedonte (*Il.* XXI 443 y sigs.).

Al dar rasgos humanos a los dioses y los animales, Homero otorga un enfoque único a su compleja materia, actitud que ayuda a explicar el propósito que lo guía en la composición. Su deseo no

es instruir, sin duda. Las observaciones que suscita la acción casi nunca son suyas, sino de los personajes. Aun cuando la guerra de Troya tenga como causa la desvergüenza de Paris, que desdeñó a Hera y Atenea al preferir a Afrodita (*Il.* XXIV 30), el poeta no condena a este personaje, sino que se limita a informar de por qué actuaron los dioses como lo hicieron y da por supuesto que Paris estaba, como siempre, obnubilado por el bello sexo (III 39; XIII 769). Ni condena las acciones de sus personajes ni las elogia. Tampoco está claro que cuente su relato para inculcar determinados ideales sobre la virilidad y presentar modelos para su imitación. Sin duda, tiene ideales al respecto y dan forma a su relato, pero no los subraya ni los impone. En épocas posteriores se lo consideró un educador de la juventud, versado en las formas justas de conducirse y capacitado para ofrecer ejemplos ilustrativos, pero esa interpretación era tan solo un medio para justificar su estudio en las escuelas. Cuando Platón lo ataca por su poca estima de los dioses o por su abuso de las emociones, es solo porque esas actitudes eran aceptadas como normas de conducta. Pero no hay motivo para pensar que Homero creó tipos de virilidad destinados a la imitación o que sirvieran de advertencia. El alma de sus personajes procede de su apasionado interés en ellos, alentado quizá por una tradición que celebraba los hechos gloriosos de los hombres. Esa es la fuente primordial de su poder creativo, y si Homero llega a inspirar o a instruir es porque cree firmemente en la realidad y el valor de ciertas cualidades humanas. Sin duda, compone poesía porque no puede dejar de hacerlo, y esa razón es más que suficiente.

Con su poesía Homero desea deleitar. No otra es la intención que atribuye a sus aedos imaginarios. Telémaco explica a Penélope que Femio procura placer comoquiera que su genio lo inspire (*Od.* I 347) y Alcínoo habla de Demódoco con palabras similares (VIII 45). Los dos atribuyen el poder a un dios y por eso lo ensalzan. Cuando Homero inventa un padre para Femio lo llama Terpes (XXII 330), nombre cuya raíz, *terp-*, significa «deleite». Es una

especie de encantamiento. Penélope emplea la palabra «hechizos» para referirse a los cantos en general (I 337) y, cuando Ulises relata su propia historia, el auditorio queda «tomado de hechizo» (XI 334; XIII 2). Como al aedo lo inspira un dios, es lógico que su canto tenga el poder mágico de embelesar a los oyentes. Esta visión presupone una perspectiva y un estilo sumamente elevados. El entretenimiento al que aspira Homero es de una clase noble: procede de las divinidades y cautiva a los hombres. Lejos de ser excepcional, esta visión de la poesía suele ser bastante común en los círculos en los que se cultiva el canto heroico. Tan seguros están los aedos del valor de su material y de su capacidad para manejarlo, que se permiten prescindir de añadidos didácticos o moralizadores. Solo más adelante se convierte el poeta en un maestro, como sin duda sucedió en Grecia. La impresión que causa Homero es de otro tipo, tanto más fuerte cuanto que primordialmente le interesa la presentación vívida de seres humanos. Por otra parte, como los muestra en acción, los convierte en entes animados, carentes de las distorsiones introducidas por la abstracción y la enseñanza.

Homero tiene una visión propia sobre el lugar del canto en el mundo. La expone tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*, y, aunque las palabras varían un poco —lo cual indica que no son estrictamente fórmulas—, una misma sustancia las conforma. En la *Ilíada*, Helena le dice a Héctor que Paris y ella son la causa de los problemas de Troya:

> A quienes Zeus impuso el malvado sino de en lo sucesivo
> tornarnos en materia de canto para los hombres futuros.
>
> VI 357-358

En la *Odisea*, antes de que Ulises dé comienzo a su larga historia, Alcínoo, al advertir su aflicción cuando escucha un canto sobre Troya, habla de ese sino:

> Voluntad ello fue de los dioses que urdieron a tantos
> la ruina por dar que cantar a los hombres futuros.
>
> VIII 579-580

Es una visión clara y definida, no lo que esperaríamos encontrar en Homero o lo que encontramos de hecho en otras clases de poesía heroica. Afirma la supremacía del arte sobre las vicisitudes humanas y las justifica por el placer que darán los cantos sobre ellas. Fuera cual fuere la posición social o la autoridad del poeta, no tenía ninguna duda sobre la importancia de su arte, que afirma confiado mediante dos testigos de peso, Helena y Alcínoo. Si bien se puede sostener que es una creencia importante para el caso de la propia Helena, pues la ayuda a soportar las dificultades, Alcínoo está al margen de la batalla y ofrece consuelo al sufrido Ulises. Sin duda, los patronos de Homero se consolaban con la idea de que sus hechos serían recordados en cantos; Homero fue más allá y vio en el canto un consuelo y una explicación de los males y sufrimientos de la humanidad. El canto los conmemora, los trasciende y los eleva al orden imperecedero del ser.

9
EL ASPECTO CREATIVO

Homero se ocupó de una edad heroica, que consideraba muy superior a la suya. Al no ser historiador, no la situó en ningún pasado fechable y, aunque podamos determinar que se funda en una base histórica, la pintura de Homero está compuesta de tantos elementos dispares que no corresponde a nada real. Para él, como para nosotros, la realidad de esta pintura nace de la imaginación poética que la engendró. A este respecto, se aprovechó enormemente del trabajo de otros y no es más que un poeta entre muchos. Tenemos que plantearnos la pregunta de cómo logró dar vigor y solidez a este pasado mítico. Por un lado, sacó mucho partido de la tradición, que constituía una base para la poesía al ofrecer un vívido perfil de ciertos aspectos del pasado (personajes, circunstancias materiales u acontecimientos dramáticos). No obstante, este esqueleto no cobró cuerpo ni alma hasta que Homero lo vistió con infinitas observaciones de su propio tiempo, de hombres y mujeres y animales, de una escena viva que veía a diario y que le permitió ver el pasado de manera tan vívida como el presente. En este proceso, el genio de Homero nunca deja de estar activo. Da nueva vida y completa los contornos ofrecidos por la tradición, y muestra sus propios gustos e inclinaciones al moldear el presente para fundirlo con el pasado. La naturaleza de la tradición y el carácter del mundo de Homero compiten para imponerse en su empresa creativa.

A este respecto, el auditorio de Homero desempeña un papel

esencial. A juzgar por los personajes de Femio y Demódoco, considerando que reflejan el caso de Homero, sus patronos eran príncipes y magnates, y los sectores sociales inferiores estaban excluidos de sus actuaciones. No hay en ello nada extraño. Estos pocos privilegiados son, al fin y al cabo, los que quieren oír los relatos de los héroes, porque pretenden ser sus descendientes y pueden albergar la ilusión de poseer algunas de sus virtudes. Si esto es cierto, el auditorio de Homero era probablemente como el de la *Edda Mayor*, reunido en los salones de los próceres escandinavos, o el del *Gilgamesh*, cuyo texto se conservaba en la biblioteca real de Asurbanipal. Está claro que los poemas homéricos no estaban concebidos para un auditorio proletario, que mantuvo sus propias distracciones cuando la clase superior encontró otra más acorde con su gusto. No hay ningún indicio de que la poesía hubiera descendido en la escala social o hubiese sido desplazada del centro de la distracción elevada. Por otra parte, es posible que el auditorio no estuviera limitado a príncipes y nobles, que la actuación no se dirigiera solo a una minoría y que los poemas fuesen accesibles para un público variado. En tal caso, se habrían extendido y ampliado las circunstancias en que actuaban Femio y Demódoco, lo cual habría podido influir en el contenido de los cantos.

Con todo, es indudable que los poemas homéricos muestran un sesgo aristocrático; hablan de grandes hombres del pasado a grandes hombres del presente. En este caso, como en todos los demás, la poesía heroica es primordialmente un privilegio de príncipes y nobles, que fijan el tono e imponen sus gustos y exigencias. Aun en el caso de que las actuaciones no se limitaran a ellos, sino que estuvieran abiertas a todo el mundo, el carácter aristocrático se mantiene y resulta evidente en el tratamiento de los personajes que no ocupan posiciones encumbradas. Eumeo, el porquerizo de Ulises, es el hijo de un rey, pero fue hecho esclavo en su niñez; al resto de los humildes empleados se los juzga según su lealtad a la casa gobernante y, si no están a la altura, hallan una muerte atroz. Los soldados rasos

de la *Ilíada* participan en la batalla, pero se nos dice muy poco sobre ellos. Los dos poemas tienen un sesgo aristocrático, a diferencia de los poemas de Hesíodo, que probablemente no sean de fecha muy posterior y presentan desde dentro el mundo angustioso y lleno de apuros del agricultor, que no intenta ajustarse a las normas heroicas. La diferencia entre Homero y Hesíodo puede verse en un pequeño detalle. Hesíodo habla de ciertos «hombres devoradores de regalos» que «interpretan las normas con veredictos torcidos» (*Los trabajos y los días* 222-223).* El poeta hace referencia a los magistrados locales, cuyos juicios no están basados en leyes escritas, sino en el bagaje heredado. Homero tiene conocimiento de estas ideas y las presenta en un símil largo y sorprendente: las violentas tormentas de otoño asuelan la tierra cuando vierte el agua

> Zeus para manifestar su ira, rencoroso contra los hombres
> que en la plaza dictan sentencias torcidas abusando de su poder
> y destierran la justicia sin ningún miramiento para los dioses.
>
> *Il.* XVI 386-388

Los dos poetas usan la misma fórmula, que se puede traducir por sentencias torcidas o veredictos torcidos: sin duda, el tema ocupa un lugar en la tradición. No obstante, mientras que Hesíodo sugiere que los reyes aceptan sobornos y son los máximos responsables de la justicia o la injusticia, Homero no los menciona en este contexto, pese a que está claro que los reyes, portadores de cetro, también son jueces (II 86). Con este símil, se podría creer que Homero insinúa que los reyes pueden ser injustos y provocar la ira de Zeus en las tormentas, pero lo cierto es que elude decirlo. Emplea la fórmula establecida y no se refiere a los «reyes», sino a los «hombres».

* Hesíodo, *Teogonía. Trabajos y días. Escudo*, trad. de Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Gredos, 1990, pág. 135. (*N. del t.*)

Ciertamente, parece que la poesía heroica estaba dirigida en primer lugar a los príncipes y los nobles, y que sus gustos y exigencias determinaban la elección y el tratamiento de los temas, la perspectiva general y el hincapié en el nacimiento y la crianza. Estas condiciones se encuentran en la poesía heroica a cada punto, pero esto no significa que los poetas que trabajaban dentro de la tradición no tuvieran ningún interés por los hombres y mujeres situados al margen del mundo heroico de la leyenda. No cabe duda de que, al moldear sus personajes principales, Homero tenía su propia concepción de lo que debía ser un héroe y que fortalecía sus creaciones con su propio juicio y observación. Tal es el caso, evidentemente, de sus personajes más vívidos o más complejos. Es posible que creara a su Aquiles o a su Ulises a partir de su propia interpretación de la leyenda, sin sacar muchas cosas de los hombres vivos que lo rodeaban, pero difícilmente pudo ser así en el caso de los personajes cuyo carácter heroico era menos obvio, especialmente las mujeres. Nausícaa es una creación maravillosa, enteramente natural, deliciosa y digna, que no puede estar más lejos de las despiadadas mujeres heroicas que nos muestra la *Edda Mayor*. Homero, de hecho, no presenta mujeres de esa clase. En la poesía griega tal vez se encontrase un ejemplo en la amazona Pentesilea, muerta a manos de Aquiles, pero no hay ningún indicio de que Homero sintiera interés por ellas. Seguramente su Helena fuera su propia versión de lo que debió de ser esta mujer, no algo que le hubiese impuesto la tradición. Incluso Circe, cuyas acciones pueden ser sumamente siniestras, deja de mostrar sus cualidades rapaces una vez que Ulises la ha dominado, y Calipso, sola y abandonada, no exhibe ningún rasgo desagradable, como los que cabría esperar en una bruja. Es más que probable que, incluso cuando Homero obtenía de la tradición el contorno de un personaje, le diera cuerpo y alma, y que, cuando la tradición no ofrecía demasiada información, creara libremente a partir de su conocimiento del mundo real.

Tenemos claras pruebas de su interés por el mundo real en sus símiles y, menos palmariamente, en el escudo de Aquiles. En estos casos vemos el mundo real que despertaba su atención afectuosa, el cual, aunque muy alejado del mundo heroico de su historia, también está lleno de lucha y peligro. Para los contemporáneos de Homero, la vida raras veces podía ser segura: para muchos era lúgubre y miserable; para todos, objeto de múltiples amenazas, tanto de la naturaleza como de los hombres. La guerra era una realidad común y aparece en el escudo de Aquiles cuando se establece un contraste entre una ciudad en guerra y una ciudad en paz (*Il.* XVIII 509-540). Asimismo, dos símiles estrechamente relacionados hablan primero de una ciudad asediada por enemigos que pide ayuda con señales de fuego (XVIII 207-214), luego de una trompeta que advierte a los ciudadanos de un ataque enemigo (XVIII 219-220). Al parecer, la trompeta no tenía ningún lugar en la tradición poética y su mención procede del mundo contemporáneo. Lo que la guerra significa para la gente común puede verse en la minuciosa y emotiva descripción de una mujer que llora junto al cuerpo de su esposo, muerto en combate, mientras la hueste enemiga le golpea los hombros por detrás para llevársela cautiva (*Od.* VIII 523-530).

Esta idea de lucha cala mucho más hondo. La fuerza más terrible contra la que tienen que luchar los hombres es la naturaleza, ya en el mar, ya en la forma de animales salvajes. Homero lo sabe todo sobre el mar y sus símiles subrayan sus peligros y riesgos: una ola «se abate sobre la nave por encima de la borda» (*Il.* XV 381-383), el viento violento brama en el velamen y los marineros se ven cerca de la muerte (XV 624-628), o un barco naufraga y solo unos pocos hombres de su tripulación se salvan nadando hasta la costa (*Od.* XXIII 233-238). Este es el telón de fondo histórico del naufragio y otras aventuras náuticas de Ulises, y, aunque es posible que la tradición preservara detalles de interés, Homero conocía más cosas de su propio tiempo. Los peligros del mar están

equilibrados por los peligros de la tierra, en particular los de las bestias salvajes que atacan y destruyen los rebaños, principal sustento de los hombres. El enemigo más temible es el león. Aunque en el siglo v había desaparecido de casi todo el continente griego, no hay razón para pensar que no proliferase en las costas del Asia Menor cuando Homero compuso sus poemas. No hay duda de que conocía los leones y sus victorias y derrotas. Cuenta en todos sus aspectos la lucha del hombre para proteger sus rebaños de los leones. Un león se vuelve más fiero cuando se encuentra entre ovejas (*Il.* V 136-142); dos leones vagan por las cumbres y apresan bueyes hasta que los hombres les dan muerte (V 554-558); un león ha entrado en un aprisco de bueyes y se retira de muy mala gana, pese a las jabalinas y las teas encendidas que le arrojan (XI 546-555); aguzado por el hambre, acude a la alquería, pero encuentra a hombres en guardia y tiene que huir si no quiere resultar herido (XII 299-306); los hombres que cazan el ciervo o la cabra montés se encuentran de repente con el león y huyen asustados (XV 271-276); apareciendo de improviso entre el ganado, un león arrebata el animal que desea y aterroriza a los demás (XV 630-636); un león hambriento, azotado por el viento y la lluvia, no teme llegar hasta el fuerte cortil (*Od.* VI 130-134); se encuentra frente a una cerrada defensa de perros y cazadores, pero no se amedrenta y su coraje lo conduce a la muerte (*Il.* XII 41-48). Los jabalíes, apenas menos peligrosos, son equiparados con los leones en fuerza y fiereza. La vida de los pastores exigía una continua vigilancia y una defensa activa, y era equivalente, a su modo, a la vida en el campo de batalla. Incluso en el escudo de Aquiles, donde las escenas son sumamente selectivas y representativas, hay una en que dos leones atacan a un toro y los pastores los hostigan en vano, pues sus perros no hacen nada para atacarlos (*Il.* XVIII 574-586).

Esta idea de lucha y peligro constantes hace que Homero dé mayor valor a las actividades comunes de sus congéneres. Detrás de estas actuaciones defensivas, la vida continúa con sus pequeños

placeres y sus actividades diarias. Incluso este ámbito tiene sus momentos de violencia, como cuando dos mujeres se insultan en medio de la calle (*Il.* XX 252-255) o dos hombres discuten por unos mojones (XII 421-423). También tiene sus momentos de dolor, como cuando un padre llora a su hijo mientras incinera sus huesos (XXIII 222-223), o sus momentos de alivio, como cuando un padre se recupera inesperadamente de una enfermedad (*Od.* V 394-397). Homero conoce el sentimiento de los pobres, como el de la mujer que trabaja la lana «para ganar un miserable jornal para sus hijos» (*Il.* XII 433-435). Hay una pincelada de ternura en la madre que ahuyenta una mosca de su hijo, que está durmiendo (*Il.* IV 130-131), o cuando «de una mujer parturienta se apodera el acerbo dardo punzante» (XI 269-271), o cuando un niño hace un castillo de arena y luego lo destruye con sus manos y sus pies (XV 362-364), o cuando un hombre llega a casa para cenar después de un día arando y ve que le tiemblan las rodillas (*Od.* XIII 31-34), o cuando unos niños intentan sacar a un asno de un campo de cebada pero rompen sus varas en los lomos del animal y solo lo echan cuando ya ha comido cuanto quería (*Il.* XI 558-562). En estas pequeñas escenas sin duda hay afecto, incluso ternura, a veces patetismo.

La atenta mirada que Homero posa sobre el ámbito humano capta las actividades más comunes y ve en ellas un aspecto nuevo: el pescador que se sienta en una roca prominente y coge un pez con un hilo de lino y un gancho de bronce (*Il.* XVI 406-408); otros usan una red y amontonan la pesca jadeante en la arena (*Od.* XXII 384-387); un hombre esconde un tizón entre la ceniza para no tener que pedir el fuego a un vecino, cosa que le resultaría difícil, pues vive aislado (*Od.* V 488-490); un hombre da vueltas ante el fuego a una tripa repleta de sangre, que quiere tener pronto asada (*Od.* XX 25-27); un hombre abre un canal para llevar agua de una fuente a su terreno (*Il.* XXI 257-259); los perros festejan a su dueño cuando vuelve del banquete, «porque siempre les lleva un bocado gustoso» (*Od.* X 216-217); al ver a un extraño, la perra, para prote-

ger a sus cachorros, ladra y se apresta a luchar (*Od*. XX 14-15). En tales casos, Homero disfruta con lo que hacen los hombres y las mujeres, pero tiene un interés especial por aquellos que muestran al hombre como artesano. El poeta que relató cómo construyó Ulises su balsa prestó mucha atención a las artes y oficios de su tiempo. Una mujer, meonia o caria, tiñe el marfil de púrpura para el arnés de un tiro de caballos (*Il*. IV 141-145); un carpintero utiliza un álamo negro que yace en la orilla de un río para fabricar la llanta de un carro (IV 482-487); un grupo de hombres se distribuyen en círculo para estirar la piel de un toro (XVII 398-393); un alfarero sentado hace girar el torno con las manos (XVIII 600-601); un hombre hace un agujero en la viga de una nave y mueve el taladro con la ayuda de otros hombres (*Od*. IX 384-386); un herrero templa un hacha sumergiéndola en agua fría (391-393); un trabajador del metal coloca un cerco de oro en torno a la plata (*Od*. VI 232-234). En un mundo simple, Homero parece haberlo observado casi todo, y advertimos cuán consciente era de la fragilidad de ese mundo. Esta conciencia no amengua el amor que siente por él, sino que, por el contrario, refuerza su amor por lo pasajero y le permite registrarlo en sus múltiples manifestaciones.

Gracias a este bagaje, Homero podía dar fuerza y vida a su mundo heroico. No obstante, debía de haber muchas cosas sobre las que la tradición le brindaba información escasa o nula, y para las cuales tenía que acudir a su propia visión de los acontecimientos y sus circunstancias. Para ello, se inspira casi sin ninguna duda en la época reciente. En general, la tradición no conservaba de manera precisa, o en absoluto, esa clase de detalles de la época micénica, y lo que sabemos de esos tiempos indica que la descripción de las condiciones sociales ofrecida por Homero es bastante diferente. Obtenemos más información acerca de la organización social en la *Odisea* que en la *Ilíada*, y hasta cierto punto podemos compararla con lo que sabemos de la sociedad micénica por sus documentos en escritura Lineal B. Para empezar, está claro que,

mientras que el sistema micénico estaba cuidadosamente organizado de forma más o menos piramidal y gobernado por reglas estrictas y regulaciones burocráticas, en Homero no encontramos nada de esto. Una simple muestra de la diferencia es que, si bien el sistema micénico dependía en gran medida de registros guardados en documentos, Homero no conocía la escritura, y la sociedad homérica existe sin ella. No podemos estar seguros de que Homero registre precisamente las condiciones sociales de su tiempo; es posible que repita lo que estadios recientes de la tradición han puesto en verso, y que estas cosas ya estuvieran algo anticuadas. Pero lo que es seguro es que este mundo no es micénico en su estructura social y que, salvo en algunos detalles, es coherente y creíble. Si nos fijamos en algunos puntos fundamentales del tratamiento de las condiciones sociales en Homero, podemos deducir algunos principios y convicciones básicos.

En la *Ilíada*, Homero sugiere que Agamenón es en cierto sentido comandante supremo. Tal cosa queda clara cuando Ulises, en su intento de restablecer el orden entre los aqueos presa del pánico, dice:

> De ninguna manera seremos reyes aquí todos los aqueos.
> No es bueno el caudillaje de muchos; sea uno solo el caudillo,
> uno solo el rey, a quien ha otorgado el taimado hijo de Crono
> el cetro y las leyes, para decidir con ellos en el consejo.
>
> II 203-206

En la guerra, Agamenón tiene el mando. El signo de este mando es el cetro, llegado a él por su descendencia de Pélope, a quien se lo pasó Hermes después de recibirlo de Zeus, y constituye la muestra de que «es el soberano de numerosas islas y de todo Argos» (*ibid*., 108). Dicha supremacía halla cierto apoyo en la historia, puesto que los documentos hititas hablan con cierto respeto del rey de Ahhiyawa, como si fuera el igual de otros grandes reyes.

No hay duda de que lo fue desde el punto de vista militar, y tal vez, cuando Micenas llegó al apogeo de su dominio, los reyes de otros territorios le debieran alguna clase de vasallaje. Para Homero, este poder está claro en Troya, pero queda limitado a la guerra. Al margen de sus poderes como comandante supremo, Agamenón no tiene control alguno sobre otros reyes o príncipes, cada uno de los cuales tiene su propio reino y su propio ejército. Es cierto que es «rey supremo» (*Il.* IX 69) y dispone de un contingente mayor —cien naves— que el de nadie más (II 576), pero no se hace la menor alusión a que goce de poderes especiales en tiempo de paz o al margen del ejército unido. Esta circunstancia podría ser un reflejo de la monarquía micénica, en la que el rey tal vez tuviera un poder omnímodo en la guerra, pero solo fuera *primus inter pares*, si acaso, en la paz. Los documentos en Lineal B no ofrecen ninguna alusión a una monarquía central, e incluso parece que, en Pilos, el rey y el comandante supremo eran personas distintas. El sistema homérico es mucho menos complejo y parece proceder de una sociedad que, tras el derrumbe y la desintegración de una sociedad sumamente organizada, estuviera luchando por restablecer el orden de una forma mucho más simple y primitiva.

La *Odisea* trata de condiciones normales en tiempos de paz, y en ella la unidad social es el *oikós* o casa. La casa es casi una unidad autosuficiente, con su cabeza, su familia, sus subordinados libres, o criados, sus heraldos y sus esclavos de ambos sexos. También tiene sus empleados, que, al parecer, no son esclavos, y que son considerados los hombres más miserables porque ni siquiera disponen de la seguridad de los esclavos (XI 489-491). Algo distintos son los trabajadores especializados, *demioergoi*, «los que tienen un arte en servicio de todos», carpinteros, trabajadores del metal, adivinos, aedos o médicos (XVII 383-491). Estos trabajadores estaban demasiado especializados para ser empleados en una sola casa, y parece que servían a cualquier señor que requiriese sus

servicios. Son llamados cuando resultan necesarios, como el broncista que dora los cuernos de un toro antes del sacrificio (III 432 y sigs.). La casa se abastece de víveres con sus propios recursos, que producen los esclavos como Eumeo y consisten en gran medida en animales, y no tanto en cereales. Aunque podemos imaginar que esas casas eran bastante grandes, y así lo indica Homero cuando asigna cincuenta esclavas a Penélope (XXII 421), el mismo número que las que trabajan para la fabulosamente rica Areta (VII 103), no hay duda de que tales proporciones eran mucho más imponentes que en su época y que con ellas Homero pretende ensalzar a sus heroínas. En cambio, al parecer, en Pilos el número de esclavos era mucho más grande aún, y el sistema más especializado, pues hay grupos de esclavas dedicadas a cardar, hilar y tejer. Además, en Pilos encontramos un amplio grupo de «esclavos de un dios». No sabemos si esto significa que eran una clase de esclavos con deberes especiales o si estaban asignados a los templos. No encontramos el menor rastro de ellos en Homero, donde los esclavos pertenecen al señor de la casa. En este aspecto, el sistema homérico es mucho más simple que el micénico.

En la *Ilíada*, el rey homérico suele ser un personaje importante; en la *Odisea*, su poder no está definido tan claramente. Todos los pretendientes son príncipes de alguna clase y cabe imaginar que ejercen el poder en sus propios dominios, ya sea en Ítaca o en otro lugar. Ninguno de esos dominios pudo ser en modo alguno grande. Sin duda, todos ellos debían alguna clase de obediencia a Ulises, y por esta razón desean su posición y a su esposa, pero la naturaleza de esta relación de poder no está clara. En teoría, era posible que la realeza fuese hereditaria. Así lo era sin duda en Micenas, si las grandes tumbas en forma de colmena pertenecían a una única dinastía. También podía serlo en la mayoría de los reinos homéricos. Sin embargo, al parecer, la herencia no era suficiente. No se nos dice por qué Ulises había sucedido a Laertes como rey incluso antes de ir a Troya; la vejez no era necesaria-

mente un obstáculo, como vemos en el caso de Néstor. En ausencia de su padre, Telémaco goza de cierto prestigio, pero de muy poco poder, y, si bien es cierto que convoca a la asamblea, cualquier otro tiene el mismo derecho de hacerlo. El nacimiento pudo ser un factor de importancia para la realeza, pero lo verdaderamente decisivo era el carácter y el poder personales; el rey homérico gobierna «por poder», lo que indica autoridad, y también es el medio con que Zeus impone la ley entre los dioses.

El rey es por lo menos cabeza de su propia casa, y vive en parte de lo que producen sus propias tierras y, en parte, del botín obtenido en las expediciones bélicas. De estas últimas obtiene su capital, pero lo importante es que no comercia o hace dinero con él. En la *Odisea*, los únicos comerciantes auténticos son los fenicios, lo cual es correcto desde el punto de vista histórico; en el siglo VIII Tiro y Sidón habían comenzado su notable expansión comercial en el Mediterráneo. Suministran a los griegos algunos artículos de lujo, pero no son indispensables. Pese a que los fenicios deben algo al comercio, no lo tienen en mucha estima, y resulta revelador que Eurílalo diga descortésmente a Ulises:

> No parece, extranjero, que seas varón entendido
> en los juegos que suelen tenerse entre hombres; te creo
> uno de esos, más bien, que en las naves de múltiples remos
> con frecuencia nos llegan al frente de gentes que buscan
> la ganancia en el mar, bien atento a la carga y los fletes
> y al goloso provecho: en verdad nada tienes de atleta.
>
> VIII 159-164

Tales palabras significan un grave insulto y Ulises responde a ellas demostrando lo buen atleta que es. El comercio no forma parte de la vida del héroe homérico, pero el tesoro duradero sí, y cada casa tiene su sala del tesoro. Es un signo de prestigio y, por

eso, cuando los huéspedes se marchan, reciben hermosos regalos de sus anfitriones, como los de Menelao a Telémaco (IV 613-619) o los de Alcínoo a Ulises (XIII 10-15). A la postre, este sistema de regalos podía acabar constituyendo una especie de trueque, ya que los huéspedes serían anfitriones y, a su vez, querrían dar muestras de espléndida generosidad. Este sistema de regalos indica la solidaridad de la clase gobernante. Sus miembros podían ir a la guerra en ocasiones, pero en los intervalos de paz la hospitalidad con los extranjeros era un deber fundamental. La bestialidad del cíclope se manifiesta en el detalle de que, aunque conoce su deber, diga que el regalo que reserva para su huésped Ulises es el privilegio de comérselo el último de su compañía (IX 369-370).

La economía del mundo homérico es mucho más simple que la que podía tener el mundo micénico y es de creer que, en ella, Homero reprodujo la sociedad que él conocía. Es posible que este sistema llevara mucho tiempo implantado, pero no es, sin duda alguna, el micénico, cuyas mercancías eran exportadas a tierras lejanas y que tenía un sistema social elaborado y claramente definido. Al ceñirse a su propia época, Homero obtiene ciertas ventajas. Sin necesidad de que nos expliquen cómo funcionan las cosas, percibimos en ellas una coherencia subyacente. Añade su propia interpretación humana de lo que significan las costumbres y muestra cómo son. En particular, la antigua concepción del honor es tan indispensable y esencial como en cualquier sociedad verdaderamente heroica y proporciona algunos detalles encantadores e iluminadores sobre la acción y el mérito.

A los personajes homéricos los impulsa el sentimiento de su propio mérito, pero han encontrado una manera peculiar de expresarlo. Para ello necesitan del éxito, pero el mero éxito o incluso su reconocimiento no es suficiente. Debe quedar simbolizado en una forma sólida, en objetos materiales. Cuando los héroes aqueos compiten en los juegos fúnebres de Patroclo, los vencedores no se contentan con una corona de olivo, como en tiempos posteriores;

esperan recibir —y reciben— objetos tangibles de valor considerable. Aquiles lo tiene muy claro desde el principio:

> Y sacó de las naves premios para los certámenes: calderas,
> trípodes, caballos, mulas, magníficas cabezas de reses,
> mujeres de bellos talles y grisáceo hierro.
>
> *Il.* XXIII 259-261

Todos los competidores obtienen premios, de modo que ninguno de ellos se siente despreciado o deshonrado. Antíloco, que ha ganado una yegua haciendo trampas en la carrera de carros, es reprendido por Menelao y le cede la yegua, pero éste se la devuelve. El premio es la señal de la valía de un hombre y debe ser tratado con seriedad. Al hacer trampas, Antíloco se ha portado mal, pero con su disculpa da satisfacción a Menelao y todo queda arreglado.

Los regalos tangibles, visibles, valiosos, son un signo del mérito humano; por eso, cuando los feacios obsequian con muchos regalos a Ulises, hacen algo más que cumplir los deberes de los anfitriones con un huésped que se marcha: subrayan la importancia de Ulises y el alto concepto que tienen de él. La reina Areta admira su porte, su figura y su juicio, en gracia a lo cual anima a los hombres feacios a colmarlo de dones (*Od.* XI 336-341). La acción resulta totalmente natural y muestra la apariencia de una costumbre social aplicada como es debido. Ulises ha demostrado su destreza atlética y merece una recompensa, pero ha hecho mucho más, y por eso hay que tratarlo con particular esplendidez. En este caso, los regalos son un signo visible de su superioridad respecto a otros hombres, que incluso le reconocen los envanecidos feacios.

Los bienes representan el honor y son de especial utilidad para reparar el honor herido. Cuando Agamenón decide que debe apaciguar a Aquiles, al que ha insultado gravemente, no solo le ofrece devolverle a Briseida, sino también entregarle una serie de

ilustres regalos, incluidas veinte troyanas cautivas y siete ciudades (*Il.* IX 121-156). Al rechazar su generosa oferta, Aquiles va demasiado lejos y transgrede las convenciones de la conducta correcta, como expresa Ayante:

> ¡Despiadado! Incluso del asesino del hermano
> o por la muerte del propio hijo se acepta compensación [...]
> [...] Pero a ti, incesante y maligna
> los dioses te han vuelto tu animosidad en el pecho ¡sólo por una muchacha!
>
> IX 632-638

Entidades impalpables como el mérito y la honra son equiparadas a bienes materiales. Así se establece una base para resolver unos problemas que conciernen al orgullo personal y serían de otro modo irresolubles.

El rescate por parte de Príamo del cuerpo de Héctor cuando se encuentra en posesión de Aquiles es una extensión de este sistema. Aquiles no ha deshonrado a Príamo, pero tiene la intención de deshonrar a Héctor maltratando su cadáver. Aquiles se siente agraviado por Héctor, que, al matar a Patroclo, lo ha herido en lo más hondo. El tesoro que lleva Príamo tiene la función de curar esta herida, pues, una vez sanada, Aquiles ya no querrá maltratar el cadáver de Héctor, ni siquiera retenerlo. Homero lo entiende perfectamente, pero aborda la escena con mucha perspicacia y sutileza al hacer que Aquiles acceda a la petición de Príamo por compasión con el anciano, no en virtud de un trato comercial. No obstante, como se trata en efecto de una especie de trato en el que se da satisfacción a Aquiles, como en el caso de Agamenón, aplaca su ira y da el asunto por terminado. Para los griegos homéricos, las abstracciones tienen mucha menos importancia que los objetos de valor. Su adquisición les brinda un testimonio más tangible de su propia valía.

Este sistema solo es pertinente en el caso de los nobles, los de estirpe divina, los semejantes a los dioses, los reyes y los príncipes. Dentro de su sociedad de iguales, normalmente se prestan apoyo mutuo, lo cual no impide que en ocasiones incurran en asaltos y peleas a expensas de sus vecinos. No obstante, al margen de estos casos, hay ciertas obligaciones que una sociedad sigue porque no se siente demasiado segura de sí misma. Pese a que Homero no dice casi nada de la gente corriente, y pese a que en el mundo que conocía debían de estar sometidos a alguna clase de orden, parece que los nobles considerasen su solidaridad mutua más importante que cualquier obligación para con las clases inferiores. Esto explica por qué se trata a los huéspedes desconocidos e inesperados con cortesía y generosidad, y no se les pregunta su nombre hasta después de lavarlos y darles de comer. También explica la curiosa forma en que se da asilo a los fugitivos de la justicia. La justicia no es asunto del Estado, sino de la familia, y cualquier fugitivo de ella puede reclamar la ayuda de otra familia. Así, persuadido por su madre, Fénix duerme con la concubina de su padre. El padre lo maldice solemnemente y él abandona su hogar, pero encuentra seguridad y honor en la casa de Peleo, donde cuida del joven Aquiles (*Il*. IX 447-449). Su crimen solo concierne a su padre y a su familia, y él tiene una buena oportunidad de comenzar una nueva vida. De niño, después de matar al hijo de Anfidamante, Patroclo fue acogido en casa de Peleo (XXIII 85-90). Teoclímeno ha matado a un hombre de su propio clan y huye de la venganza de sus numerosos parientes. No intenta justificarse cuando pide protección a Telémaco, que, sin investigar lo sucedido, lo acoge en su barco (*Od*. XV 256-281). Queda claro que hace lo correcto, y cabe suponer que Telémaco ha tenido en cuenta que Teoclímeno pertenece a su propia clase, un hombre con el que resulta apropiado tener relaciones formales sin necesidad de hacer preguntas. Ni siquiera le pregunta su nombre, y aún menos se insinúa que un asesino puede estar corrompido y causar daño a los que lo escon-

den. En este punto, la opinión y la costumbre homéricas son notablemente realistas y lúcidas.

Por supuesto, el cabeza de familia puede ser un rey y gobernar a sus súbditos, hombres libres como él pero sobre los que tiene autoridad, en parte por algún derecho hereditario, en parte por superioridad de dones, capacidades y carácter. Pero su papel es esencialmente paternal. Como no hay escritura, no hay leyes escritas que él deba mantener y aplicar. Lo mejor que puede hacer es actuar conforme a la tradición, de acuerdo con las *themistes* (o normas consuetudinarias emanadas de la divinidad) que le pertenecen como rey (*Il*. I 238; II 206; IX 99) y que él interpreta según su parecer. El buen rey vela por su pueblo. Así, Telémaco dice que su padre era «un buen padre» (*Od*. II 47), la misma cualidad que le atribuye Atenea (V 12). Aunque los héroes son monógamos, con la excepción del asiático Príamo, nada se opone a que tengan concubinas: Agamenón toma a Criseida; Ulises vive con Circe y Calipso; Menelao, en ausencia de Helena, tiene un hijo con una esclava (IV 12). Pero la práctica no siempre era tan tolerante como la teoría. La madre de Fénix protestó con vehemencia al ser suplantada por una rival (*Il*. IX 451) y Laertes se abstuvo prudentemente de acostarse con la joven Euriclea por temor a la cólera de su esposa (*Od*. I 433). El héroe homérico está sujeto a fuertes nociones de *noblesse oblige*, pero no siempre son las mismas de los tiempos modernos.

Este sistema social, claramente presupuesto en la *Odisea* y no ausente de la *Ilíada*, debió de ser el que prevaleció en Grecia entre el hundimiento del mundo micénico y la formación de la ciudad-Estado. No cabe duda de que estaba en pleno funcionamiento en los siglos IX y VIII, pero empezó a disolverse allá por el 700. Homero lo conoce y lo utiliza para su historia. La importancia de la casa como el centro de la organización social, la riqueza y el poder explica muchas cosas de la *Odisea*. Ulises, que gobierna en virtud de su descendencia y de su enorme superioridad personal, se halla

ausente, de modo que se plantea la cuestión de quién debe ocupar su lugar. Mientras tanto, nadie sabe exactamente qué hay que hacer y, como ni Penélope ni Telémaco pueden ejercer un control pleno, existe el peligro real de un desastre en el que uno de los pretendientes adquiera el poder. Ulises hace bien matándolos, no solo porque devoran sus propiedades y tratan de casarse con su esposa, sino también porque desean apoderarse de su casa, que es el centro de su vida y su posición. De ningún modo puede permitirlo, y por eso los mata. Por otro lado, puesto que la venganza es un asunto de la casa, las familias de los pretendientes muertos están obligadas a buscar una compensación por su muerte. En la escena de XXIV 422 y sigs., cuando Eupites, hijo de Antínoo, insta a los otros a cobrarse venganza, es evidente que tal es su deber como parientes de los muertos y que, mientras no lo cumplan, serán pasto del deshonor. De hecho, intentan hacerlo, pero Atenea y Ulises se lo impiden, aunque su derrota no es definitiva y deja una posible fuente de conflicto al final del poema. Homero conocía esta clase de sociedad desde dentro y, aun cuando la tradición pudo ayudarlo de muchas maneras a representarla, no la necesitaba imperiosamente.

En un aspecto, Homero muestra una contradicción entre sus personajes heroicos y la actitud que él conocía. Hemos visto que se podía tasar la vida de un hombre y que, si se pagaba el precio adecuado, la venganza ya no era necesaria. En el escudo de Aquiles, describe un acto de arbitraje sobre la pena debida por un asesinato. Los ancianos tienen que emitir su veredicto y están en juego dos talentos de oro, pero el pleito por la cantidad total todavía no se ha resuelto (*Il.* XVIII 497-508). Este procedimiento parece normal y su presencia en un símil, donde los jueces son los ancianos, y no el rey, parece indicar que pertenece al tiempo de Homero. Pero esta estimación de la vida de un hombre en oro, en bueyes o en alguna otra propiedad valiosa no siempre resulta pertinente para el carácter heroico. Por ejemplo, en la guerra se

puede rescatar a los prisioneros, y el joven príncipe troyano Licaón es rescatado por una gran suma de dinero (XXI 42) y llevado de vuelta a Troya, donde, después de pasar once días con sus amigos, Aquiles lo sorprende desarmado y lo apresa, y esta vez el espíritu heroico de Aquiles no permite que le hablen de piedad (99 y sigs.). Encontramos una repugnancia similar a la tasación por parte de Aquiles cuando, al rechazar el primer ofrecimiento de Agamenón, dice:

> Se pueden ganar con pillaje bueyes y cebado ganado,
> se pueden adquirir trípodes y bayas cabezas de caballos;
> mas la vida humana ni está sujeta a pillaje para que vuelva
> ni se puede recuperar cuando traspasa el cerco de los dientes.
>
> IX 406-409

El espíritu heroico aparece completamente invertido en estos versos. Por un momento Aquiles se vuelve contra su actitud habitual y declara su contrario, pero, al negarla con tanta energía, demuestra lo mucho que significa para él, cuán hondamente arraigada está en su naturaleza. Su opinión normal es que la vida de un hombre no es tan importante como su honor y, como último recurso, hay que sacrificarla, como sabe que le ocurrirá a él (XXI 110-113). El héroe sabe que tarde o temprano lo matarán y, cuando tiene que escoger entre la precaución y el peligro, elige el peligro. Héctor ridiculiza a Polidamante cuando este recomienda la retirada (XII 210) y, aunque sigue su consejo de dejar que los troyanos se retiren a la ciudad (XVIII 249), él no hace otro tanto. En caso de conflicto entre la prudencia y el honor, vence el honor. Tanto Príamo como Hécuba ruegan a Héctor que no luche contra Aquiles, pues saben que este lo matará (XXII 25 y sigs.), pero Héctor, que sabe que es cierto, es fiel al honor hasta la muerte. Incluso sabe que será la ruina de su pueblo, al que destruye con su insistencia en luchar (XXII 107). Se decide:

> [...] y en ese caso para mí habría sido mucho mejor
> enfrentarme contra Aquiles y regresar después de matarlo
> o perecer yo mismo con gloria delante de la ciudad.
>
> XXII 108-110

Este sacrificio de la vida al honor es esencial para la actitud heroica y contradice el otro aspecto que hemos tratado, esto es, la tasación de la vida humana en bueyes.

No hay nada sorprendente en la combinación homérica del ideal heroico, con su fuerte exigencia de honor, y una perspectiva cotidiana sobre muchos asuntos sociales. Tal contraste ha existido siempre en las sociedades que están implicadas en la guerra de un modo u otro; sin una imagen heroica de sí mismo, al héroe le faltaría el impulso necesario para llevar a cabo el supremo esfuerzo que se le exige. En el mundo del propio Homero, este ideal debía de ser natural, tal vez incluso común. La representación de la ciudad en guerra en el escudo de Aquiles demuestra que la guerra no le era desconocida (XVIII 509-540), y, aunque sabemos muy poco de los acontecimientos políticos del siglo VIII, apenas cabe dudar que la guerra tenía en ellos un importante papel, como cuando los exiliados de Colofón tomaron Esmirna (Heródoto, *Historia* I 150) o las huestes de Quíos capturaron Eritrea (Hipias de Eritrea, 421 F I Jacoby). En el siglo VII, Arquíloco de Paros pasó una gran parte de su vida en varias campañas en la isla de Tasos y en el continente tracio, pero, al parecer, no abrigaba la ilusión de ser un héroe, aunque algunos de sus contemporáneos sin duda se tenían a sí mismos por tales. Lo que diferenciaba el mundo de Homero del mundo de la leyenda y la tradición no era el grado de su creencia en el heroísmo, sino el triste hecho de que sus guerras eran pequeñas y locales, incomparables con la enorme campaña panhelénica contra Troya. Homero transfiere lo que debió de ver personalmente a pequeña escala a acontecimientos de mayores proporciones, y así

consigue presentarlos de forma viva e impresionante. No cabe duda de que su noción de los valores heroicos lo ayudó a ennoblecer rasgos y acciones familiares, pero estos se mantienen dentro de los límites de una realidad convincente. No percibimos anacronismos o arcaísmos en esta esfera, pues no existen como tales.

Es probable que Homero creara cierta confusión entre lo que la tradición contaba de la realeza y el funcionamiento de la institución en su propia época. Los grandes jefes reunidos en Troya poseen unos dominios bastante extensos y contribuyen con unos contingentes apropiados. Cualquiera que sea la verdad histórica de estas figuras, cuando menos en la historia dan la impresión de ser comandantes con fuerzas dignas de ser comandadas. Agamenón lleva cien naves (*Il.* II 576), una cifra impresionante. La gran alianza de los aqueos en la *Ilíada* está basada en la leyenda, y es muy improbable que tuviera correlato alguno en la época del poeta. Sospechamos, con cierta razón, que Homero conocía un sistema de muchos pequeños príncipes, que quizá debieran lealtad en ciertos aspectos a un gran señor, pero que, en casi todos los asuntos, gobernaban sus pequeños dominios. Príncipes de esa clase son los pretendientes, llegados de las islas occidentales y sin grandes propiedades de tierra. En otros lugares, quizá, Néstor y Menelao gobiernan reinos considerables, pero pertenecen a la leyenda y no tienen nada que ver con el mundo de los pretendientes. A ellos se los llama «reyes» (*Od.* I 394; XVIII 64; XX 196), lo cual sin duda refleja la práctica actual; el título y la tarea de rey han venido a menos en el mundo, y estamos tentados de sospechar que en los tiempos de Homero los reyes se parecían mucho a lo que eran para Hesíodo. Hesíodo no siente amor por ellos, y solo se refiere a sus veredictos injustos (*Los trabajos y los días* 37-41) y les advierte que los dioses los castigarán por sus malas acciones (*ibid.* 249 y sigs.). Pero estos reyes parecen ser jueces y nada más. Da la impresión de que, en su decadencia, la monarquía hubiese perdido su poder de gobernar pero conservara sus capacidades judiciales, que

ejercía mal. De ser así, Hesíodo representa una fase política posterior a la de Homero; no muy posterior, por cierto, pero lo suficiente para que la palabra *rey* tuviera un significado distinto. En los dos casos, estos reyes están muy alejados de los grandes reyes de los aqueos, a quienes los reyes de los hititas trataban como iguales.

En la *Odisea*, la casa es la unidad de gobierno y organización. El palacio de Ulises está situado en lo que se llama una ciudad, pero al parecer es el único de Ítaca. Algunos de los pretendientes viven en sus propias casas. Ahora bien, aunque hay una ciudad, situada junto a un puerto, no es una ciudad en el mismo sentido que lo es Troya. La única solidaridad que sienten sus habitantes es como habitantes de Ítaca (II 25, 161, 229; XXIV 454) y su ciudad no tiene ningún papel. Así debía de ocurrir en muchas partes de Grecia cuando la unidad de vivienda era la finca rural, y los pueblos se formaron a partir de la unión de las casas y aldeas rurales. Esa era la opinión de Tucídides (*Historia de la Guerra del Peloponeso* I 2). Homero presenta dos sistemas distintos: por una parte, grandes ciudades con características muy desarrolladas; por otra, una colección variopinta de casas. Es posible que los dos sistemas existieran simultáneamente y que el segundo sobreviviese porque tuvo menos oportunidades para evolucionar. Pero el proceso histórico iba de los pueblos a las ciudades. En Ática se produjo esta evolución cuando Teseo reunió los pueblos y los sometió a un único gobierno. Ulises podría haber hecho lo mismo en la *Odisea*.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Es probable que el autor de este estudio pensara brindar alguna información de los libros sobre Homero que fuera de utilidad para el lector. A continuación ofrecemos algunas observaciones al respecto.

Heroic Poetry (Londres, 1952), del propio Bowra, proporciona un análisis erudito, escrito en un estilo claro, de los poemas épicos cuya comparación con los de Homero resulta más apropiada.

The Songs of Homer (Cambridge, 1962), de G. S. Kirk, es el mejor ensayo general sobre los problemas planteados por los poemas homéricos. [Hay trad. cast.: *Los poemas de Homero*, trad. de Eduardo Prieto, Barcelona, Paidós, 1985].

The Language and Background of Homer (Cambridge, 1964) es una colección de trece artículos sobre Homero seleccionados por G. S. Kirk y publicados durante los diez años anteriores a la edición del libro. Todos excepto uno están en inglés y varios no resultan demasiado difíciles para el lector no especializado.

Los primeros dos capítulos de *The Justice of Zeus*, de Hugh Lloyd-Jones (Berkeley y Los Ángeles, 1971), examinan problemas relativos a la ética y la religión homéricas.

History and the Homeric Iliad (Berkeley y Los Ángeles, 1959), de Denys L. Page, es un estudio extremadamente bien escrito sobre el trasfondo histórico de los poemas homéricos. Se basa en pruebas modernas proporcionadas por hallazgos arqueológicos y documentos orientales. El autor se muestra hasta cierto punto op-

timista sobre la cantidad de historia real recogida en la *Ilíada*; el artículo de M. I. Finley publicado en *Journal of Hellenic Studies* 84, 1964, págs. 1 y sigs. (seguido de respuestas de Kirk, Page y J. L. Caskey) presenta una visión más desalentadora del asunto.

The Making of Homeric Verse (Oxford, 1971) recopila todos los textos de Milman Parry, cuya inmensa contribución a los estudios homéricos examina Bowra en el libro que el lector tiene entre sus manos, sobre todo en el capítulo segundo. De la edición del volumen y de la traducción de los ensayos escritos en francés se ha encargado el hijo de Parry, Adam Milman Parry, fallecido en accidente de tráfico el 4 de junio de 1971. La introducción de Adam Parry al volumen es el mejor texto breve sobre el presente estado de la cuestión homérica, como mínimo en inglés.

H. LL.-J.

ÍNDICE ANALÍTICO Y DE NOMBRES

Abdul Hamid II, 36
Achin, en Sumatra, 26
Adamante, 62
Afrodita, 27, 38, 39, 70, 95, 133-134, 143-146, 172, 176, 195, 206, 207
Agamenón, 41, 52, 61, 70, 74, 76, 78, 79, 94, 114, 121, 122, 123, 132, 133, 142, 152, 157, 158, 159, 177
  disputa con Aquiles, 54-55, 57, 62-63, 104, 131-132, 140, 145, 148
  epítetos de, 34, 50
  símiles, 85, 88
Ainu, 26, 102. *Véase también Kulune Shirka*
Alaman Bet, 102
Albania, 26
Alcínoo, 23, 24-25, 117, 125, 176, 179, 185, 186, 195, 207, 223
Alejandría, 20
Alejandro Magno, 112, 115
Alfesibea, 70
Aliados troyanos, *véase* Catálogo de
Amenofis III, 118
Anacronismo, 23, 32-33, 40-41, 58-60, 65-74, 119-128, 187
Anatolia, 111
Andrómaca, 53-54, 64, 78, 94, 141, 148, 151, 191-192, 200-203
Anfidamante, 226
Anfimedonte, 169
Anfínomo, 175
Anténor, 78
Anticlea, 68, 76, 204
Ántifo, 94
Antiguo Testamento, 18
Antíloco, 159, 202, 224
Antínoo, 79, 104, 175
Apolo, 24, 28, 30, 37-39, 55-56, 63, 73, 76, 83, 94, 137, 138, 143-145, 205
Aqueos, 23, 35, 36, 51, 54-57, 65, 67, 77-81, 85-99, 104, 111, 112-115, 119-124, 129-152, 195, 200, 202, 219, 223, 232
Aquiles, 23, 51-63, 69, 70, 76-81, 87, 92-99, 104, 118, 133, 144, 153, 158, 182, 185, 191-193, 198, 201, 205, 214
  caracterización de, 131, 142, 148-152, 202, 203, 224, 225, 228-230
  cólera de, 19, 57, 69, 94, 129-131, 137-140, 225
  disputa con Agamenón, 145, 148, 197, 198
  epítetos de, 28, 34, 39, 40
  escudo de, 72, 189-190, 215, 228
  origen micénico de, 112, 118
  símiles, 86, 88

Arcadia, 38, 43
  dialecto de, 38
Ares, 27, 35, 52, 85, 143, 146, 176, 195
Areta, 81, 221, 224
Argivos, 35
Argo (perro de Ulises), 98, 166, 168, 201
Argos, 35, 78, 119, 121, 122, 219
Ariosto, 49
Arisba, 77
Aristarco, 75, 80, 170
Aristeia, 91
Aristófanes, 170
Aristóteles, 70
Armas y armadura, 66-67, 72, 89
Arquíloco, 75-76, 230
Asia, 13, 26, 42-43, 68, 110, 111-112, 216
Ásine, 69
Asio, 31
Asterís, 194
Astianacte, 200
Asurbanipal, 212
Atenas, 14, 113, 123
Atenea, 28, 32, 38, 50-53, 59, 63, 71, 77, 79-80, 99-101, 129, 143, 144-145, 166, 172, 177, 206, 207, 227, 228
Ática, 68, 232,
Atila, 109, 115
Atridas, 149
Aubignac, abate D', *véase* Hédelin
Áulide, 120, 122, 123
Axilo, 77
Ayante, 57, 66, 67, 75, 81, 86, 95, 123, 134-135, 149, 158, 159
Belerofonte, 25, 92, 104
Beocios, 120, 122-123
Beowulf, 15, 45, 108, 196
Boghazköy, 111
Briseida, 57, 63, 131, 142, 197, 224
Bulgaria, 26
Caballo de madera, 23, 25, 29
Cabo Helles, 110
Cadmeo, 107
Calipso, 54, 76, 84, 96, 99, 103, 154, 156, 157, 161, 164, 165, 184, 185, 189, 204, 214, 227
Calmucos, 82
Camões, Luis de, 15
Caribdis, 96
Carios, 35, 124
Carlomagno, 108-109
Cartago, 64
Casandra, 70, 78
Catálogo de aliados troyanos, 124, 132-133
Catálogo de naves aqueas, 120-124, 132-133
Cebríones, 87
Cefalonia, 194
Ceteos, 119
Chanson de Roland, 15, 27, 115, 152, 196
Chipre, 43, 69, 118
Cíclope, 39, 78, 87, 90, 96, 97, 111, 154, 157, 162, 163, 172, 173, 223
Cícones, 183
Cipria, 129
Circe, 40, 96, 97, 103, 157, 163-166, 172, 186, 214, 227
Clitemnestra, 159, 171
Cnosos, 112
Colofón, 230
Corinto, 121, 122
Cremación, 68-69, 71
Creta, 73, 110, 122, 125
Criseida, 197-198, 227
Crises, 62-63, 76

Cronión, 79, 93
Dánaos, 35
Dárdanos, 36
David de Sassoun, 17
Deífobo, 144
Delfos, 73
Demódoco, 23, 24, 26, 29, 146, 176, 195, 207, 212
Dendra, 69
Diógenes Laercio, 123
Diomedes, 52, 75-77, 86, 88, 92, 93, 100, 104, 114, 133, 143, 195, 197
Dodona, 37-38
Dolón, 75, 148, 157, 199
Doria, invasión, 35, 43, 73, 113, 122
Dote, *véase* Novia, precio de
Edad Oscura, 72-73
Edda Mayor, 16, 27, 45, 115, 196, 212, 214
Éfira, 77
Egipto, 72, 73, 104
Egisto, 39, 177
Elpénor, 69, 78
Embalsamar, 68
Eneas, 78, 92, 144, 172
Eneida, 15
Enkidu, 81
Enkomi, 69
Entierro, 68-70
Eolo, 96, 103, 172
Epítetos, 33-40. *Véanse también héroes concretos*
Eritrea, 230
Escamandro, 39-40, 137, 144, 185, 191-192
Escila, 96, 172-173
Escipión Africano, 64
Escritura, 25, 72-73, 12, 125-128, 218
Esmirna, 114, 230
Esparta, 117, 122, 156-157, 160, 186
Esténelo, 75
Estonia, poesía, *véase Kalevipoeg*
Estrabón, 123
Eumelo, 81
Eumeo, 76, 89, 101, 104, 154, 167, 175, 186, 194, 198, 199, 212, 221
Euríalo, 78, 176, 222
Euriclea, 53, 167, 174, 175, 227
Euríloco, 103
Eurímaco, 71, 169, 175
Eurípilo, 136
Feacia, 23, 60, 78, 79, 81-82, 89, 96, 101, 117, 153, 161, 172, 176, 177, 185, 186, 224
Femio, 23, 24, 25, 207, 212
Ferebea, 70
Fórmulas, 27-47, 49-50, 58, 60-61, 63, 65, 72, 127-128
Funerarios, ritos, 68-69, 71
Galeses, 109
Gárgaro, 146
Gilgamesh, 15, 27, 45, 81, 82-83, 102, 143, 144, 165, 179, 181, 196, 212
Glauco, 52, 56, 63, 77, 92-93, 100, 104, 112, 118, 147, 195, 201, 202
Gorgitión, 86
Guerra de Troya, 121, 122, 129, 130-152, 156
Hadibrand, 91
Haliterses, 80
Harpalión, 87
Hattusa, 111
Hecamede, 94
Héctor, 51, 58-61, 64, 69, 77-80, 94, 112-113, 137, 140-152, 188, 189-193, 197, 200-208, 229

heroísmo de, 53, 95, 135, 148
humanidad de, 142, 150-151, 200-201, 203
matrimonio de, 70
muerte de, 58, 69, 99, 150, 191
símiles, 88, 90
Hécuba, 203, 229
Hédelin, F., 16
Hefesto, 39, 70, 73, 118, 161, 185, 186, 189, 190, 191
Helena, 40, 77, 95, 107, 119, 131, 141, 149, 199, 206, 208, 227
Hera, 30, 38, 51, 63, 78, 80, 94, 98, 130, 136, 145, 146, 172, 187, 188, 206, 207
Hermanarico, 109
Hesíodo, 24, 107, 114, 115, 179, 182, 213, 231-232
Hexámetro, 29-30, 62, 125-128
Hildebrand, 91
Hisarlik, 36, 110
Hititas, 72, 111, 119, 219, 232
Ida, 38
Idomeneo, 76, 78
Ifidamante, 78
Ifitión, 76
Ikhor, 145
Ilíada, 153, 158, 173-178, 213, 218, 221, 227
anacronismos en el relato de la, 65-74
como poesía de acción, 181-209
como poesía épica, 14-16
como poesía oral heroica, 25-27
como producto de la edad heroica griega, 107-128
composición oral de la, 23-48, 65-74
crítica de la, 15-22
epítetos en, 33-40
forma y carácter de la, 129-152
incoherencias narrativas en la, 49-65
orígenes de la, 13-14, 47, 57
poemas contemporáneos a la, 14
recursos compositivos, 75-105
teoría de Milman Parry sobre las fórmulas en la, 27-47
Ilio, 64
In-tepe Asmak (¿Simoente?), 192
India, épica, *véanse Mahabharata*; *Ramayana*
Iris, 145, 198
Iro, 39, 53, 176, 183
Ishtar, 83
Ísmaro, 96
Iso, 94
Isquia, 14
Ítaca, 14, 23, 40, 50, 79, 97, 99-103, 156, 169, 171, 175-177, 186, 194, 195, 221, 232
Ítilo, 85
Kadesh, 72
Kalevala, 17
Kalevipoeg, 17
Kalka, batalla de, 109
Karaláyev, Sayakbái, 42
Keftiu, 126
kirguizo, 82, 83, 103
Kosovo, batalla de, 108, 115
Kreutzwald, F. R., 17
Kulune Shirka, 102
Lacedemonia, 37, 40
Lachmann, K., 17, 19
Laertes, 167, 169, 171, 194, 221
Lampetia, 103
Laodamante, 176
Laomedonte, 143, 206
Laótoe, 70

Lemnos, 120
Lestrigonios, 96-97, 186
Léucade, 194
Licaón, 147, 229
Licia, 35, 92
Lineal B, escritura, 126, 218-220
Longino, Pseudo, 155, 178
Lönnrot, E., 17-18
Lotófagos, 96, 97
Lusíadas, Los, 15
Mahabharata, 18
Malayos de Borneo, 26
Maldon, La batalla de, 16, 152
Manas, 42, 102, 181
Maoríes, 109, 121
Marko, 81
Megara, 122
Megete, 77, 121
Melantio, 176
Melanto, 176
Meleagro, 57, 104
Menandro, 155
Menderes (¿Escamandro?), 192
Menelao, 49, 68, 75-80, 117, 119, 122, 156, 160, 199, 223, 224, 227
  duelo con Paris, 80, 95, 96, 131, 133-134, 140, 144, 206
  riqueza de, 186, 231
  símiles, 84
Menestio, 78
Mentes, 50
Micenas, 86
  cultura de, 43, 48, 66-73, 83, 111-128, 187, 218-221, 223, 227
  lenguaje de, 43, 112, 218
  orfebrería de, 117, 189
  poesía de, 125-128
Mileto, 124
Milton, 15
Minoico, 66, 110
Minos, 110, 180
Mirmídones, 78, 135, 136-137, 139, 141, 205
Mongoles, 26, 109, 115, 116, 196
Monómaco, V., 108
Musas, 47, 120, 129, 153
Nausícaa, 32, 59-60, 101, 161, 162, 214
Neoptólemo, 119, 158
Néstor, 35, 72, 133-134, 136, 156, 186, 222
  copa de, 72
Nibelungenlied, 17, 19
Noé, 102
Normandos, 109
Novia y dote, precio de, 70-71
Odisea, 146, 150, 218, 221, 222, 232
  anacronismos en el relato de la, 65-74
  como poesía de acción, 181-209
  como poesía épica, 14-16
  como poesía oral heroica, 25-27
  como producto de la edad heroica griega, 107-128
  composición oral de la, 23-48, 65-74
  crítica de la, 15-22
  epítetos en, 33-40
  forma y carácter de la, 153-180
  incoherencias narrativas en la, 49-65
  orígenes de la, 13-14, 47, 58
  poemas contemporáneos a la, 14
  recursos compositivos, 75-105
  teoría de Milman Parry sobre las fórmulas en la, 27-47
Ogigia, 88
Oileo, 67
Olimpo, 38, 78, 93, 99, 145-146, 176, 180

Oral, composición, 23-48
  problemas de la, 65-74
Orestes, 150
Orión, 180
Orlando Furioso, 49
Orozbákov, Saguimbái, 42
Otrioneo, 70, 76, 78
Paflagonios, 49
Pandáreo, 85
Pándaro, 75, 112, 145, 149, 187
Paraíso perdido, 49
Paris, 112, 149
  duelo con Menelao, 77, 78, 79, 96, 131, 133-134, 144, 172
  juicio de, 130, 143, 207
  rapto de Helena, 95, 157, 208
  símiles, 61, 88
Parry, M., 27n, 27-29, 40, 45
Patroclo, 37, 55, 80, 86, 94, 136-149, 159, 183, 192, 197, 202, 205
  funeral de, 68, 69, 77, 99, 191, 223
  muerte de, 40, 56, 59, 79, 88, 89, 95, 137-149, 189, 203
Pedeo, 78
Peleo, 78, 120, 129, 203, 226
Pelión, 120
Peloponeso, 35, 43, 119
Penélope, 23, 59, 71, 72, 76, 79, 97, 162, 167-171, 186, 208, 221, 228
  carácter de, 158, 175, 204
  epítetos de, 34, 85
Pentesilea, 214
Pilémines, 49-50
Pilos, 36, 101, 110, 112, 114, 121, 125, 156, 169, 175, 194, 220, 221
Polidamante, 146, 229
Polifemo, *véase* Cíclope
Polipetes, 90
Poseidón, 38, 51, 85, 94, 143, 144-145, 166, 177, 191, 206
Pretendientes, 19, 24, 94, 97, 101, 154-155, 158-160, 169, 170, 171, 174, 175, 232
Príamo, 40, 59, 63, 64, 78, 94, 139, 203, 229
  boda de, 70
  rescata el cuerpo de Héctor, 87, 99, 139, 149, 188, 193, 225
  símiles, 87
  y Helena, 133, 134, 141, 157
Protesilao, 120
Quimera, 93, 173-174
Quintiliano, 123
Quíos, 151, 230
Racine, 174
Radermacher, L., 162
Radlov, 44
Ramadán, 81
Ramayana, 18
Ramsés, 149
Ras Shamra, 121
Rodas, 119, 122
Roma, 64
Rusia, 26, 108
Rustum, 91
Sacrificio, humano y animal, 28, 69
Salamina, 69, 123
Sarpedón, 31, 56, 68, 90, 137, 143, 147, 197, 201-202, 206
Sarracenos, 108
Schliemann, H., 68, 110
Séneca, 20
Serbios, 108
Sición, 121
Sidón, 222
Sigurth, 149

Símiles, 82-90
Simoente, 192
Sirenas, 178
Sísifo, 180
Tahití, 121
Taigeto, 37
Tántalo, 180
Tártaros, 42, 116, 196
Tasos, 230
Teano, 78
Tebaida, 115
Tebas, 37, 107, 114
Telémaco, 23, 53, 71, 76, 80, 87, 96-101, 117, 154, 160, 169, 174, 175, 183, 222, 226-228
Teoclímeno, 80, 98, 169-170, 226
Teodorico, 109
Terpes, 207
Tersites, 148, 157, 175, 183, 196, 199
Tesalia, 120, 122
Teseo, 232
Tetis, 39, 62, 130, 132, 140-143, 203
Ticio, 180
Tiresias, 165-166
Tirinto, 36, 110
Tiro, 222
Titono, 31
Tmolo, 77
Tracia, 78
Trinacia, 168
Troya, 23, 34, 40, 54, 68, 77-79, 95, 130, 160, 168, 177, 178, 206, 221
  asedio de, 108, 115
  destrucción de, 64, 112, 115, 138, 153, 203, 208
  emplazamiento de, 110, 111, 115, 190-191
  epítetos de, 37, 186, 193
  excavaciones en, 110
  relatos de, 96, 151
  símiles, 87
Troyanos, 36, 51-56, 61, 64, 67, 72, 78, 79, 88, 89, 91, 107-128, 129-152, 191
Tucídides, 122, 232
Turcos, 26, 42, 108
Uganda, 121
Ulises, 29, 32, 57-60, 66-67, 68-74, 76, 79, 80, 81, 87, 88, 96-105, 123, 125, 132, 134, 149, 153-180, 182, 185-188, 195, 198, 201, 206, 214-218, 219
  caracterización de, 52-54, 204-205, 221-224, 227, 228, 232
  epítetos de, 30, 34, 40
Utnapishtim, 102, 165, 179
Vafio, copas de, 117
Vascos, 108
Vathí, 186, 194
Virgilio, 15, 196
Wade-Gery, H. T., 27n
Wilamowitz-Moellendorff, U. von, 19
Wolf, F. A., 17
Yolco, 120
Yugoslava, poesía, 26, 40-42, 81, 82
Zeus, 28, 30, 37-38, 51, 61, 63, 76, 80, 85, 93, 98, 102, 107, 129, 131, 136, 137, 140, 143, 145-146, 153, 176, 188, 206, 208, 213, 222